المملكة المغربية

وزارة التربية الوطنية والتكوين المهني و التعليم العالي
و البحث العلمي

جامعة سيدي محمد بن عبد الله
كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس- فاس-

Royaume du Maroc

Ministère de l'Education Nationale, de la Formation Professionnelle, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah
Faculté des lettres et Sciences humaines Saiss -Fès

مركز دراسات الدكتوراه : اللغات والتراث والتهيئة المجالية

تكوين الدكتوراه : اللغات والآداب والتواص

محور : الدراسات العربية و التواصل

مختبر : التواصل و تقنيات التعبير

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في موضوع:

شعريـــــة التصـــــوف في القصيـــدة المغربيـــة المعاصرة
محمد السرغيني ، عبد الكريم الطبال
" نموذجين"

إعداد الطـــالب :
عبد الكريم صبار

تحت إشراف الأستاذ :
الدكتور : محمد الشرقاني الحسني

تاريخ المناقشة : 2019/07/12

لجنـــة المناقشـــــة :

الدكتور محمد كنـــــوني	كلية الآداب سايس / فاس	رئيسا
الدكتور محمد القاسمي	كلية الآداب سايس / فاس	عضوا
الدكتور الغالي بنهشوم	الكلية المتعددة التخصصات/ الراشدية	عضوا
الدكتور محمد الشرقاني الحسني	كلية الآداب سايس / فاس	مشرفا

السنة الجامعية
: 2018 – 2019م
1439 – 1440هـ

مقدمـــــــــــــــــة:

لقد تمخض الواقع المغربي المعاصر فأنجب ثلة من الشعراء، الذين أسسوا تجربة شعرية جديدة لها قوانينها المتفردة، مسجلين بذلك خروجا عن الموروث الشعري القديم، المتسم بالجمود والثبات، في محاولة جادة لخلق إبداع شعري مترع بالحركة والتغيير والديناميكية، أساسها رؤيا شعرية تتجه نحو المستقبل، وتنطلق بالقصيدة إلى فضاء لانهائي، يمتزج فيه الواقعي بالمتخيل، ويختلط فيه الماضي بالحاضر والمستقبل من حدود المغرب الأقصى إلى الشرق الأدنى، ليتخذ فيما بعد بعدا كونيا منفتحا على العوالم الأخرى، ويتعامل مع كل من التراث والمقدس بوعي عميق ورؤيا جديدة بعيدة عن الماضوية والجمود.

إن هذه التجربة الجديدة جعلت الشاعر المغربي المعاصر نفسه مضطرا إلى التعبير بصورة إيحائية وما يتصل بها من اختزال لغوي وتكثيف دلالي، يفرغ فيها أحاسيسه ويعبر بها عن حقيقة السقوط والانهيار الذي يعيشه الإنسان المغربي بوجه خاص والإنسان العربي بشكل عام[1]. مما جعل المتلقي يحس نوعا من الغموض، يعجز عن إدراك الحقيقة التي لأجلها كتبت القصيدة. خصوصا وأن الشاعر المغربي أخذ يجتهد في إبداع الصورة المركبة التي تستمد قوتها من الخيال الشعري الخلاق؛ صورة تجمع بين المتناقضات وتعبر عن معنى واحد بوجهيه المتضادين الإيجابي والسلبي، فمنح ذلك القصيدة المغربية المعاصرة حسا جماليا وتعبيرا فائقا. لعل هذا المنهج الشعري في التعامل مع الصورة الشعرية يكاد يكون قاسما مشتركا بين ثلة من شعرائنا المعاصرين.

وهكذا صار الشاعر المغربي المعاصر يعبر بالصورة الرؤيا - حسب الدكتور أحمد الطريسي أعراب - وهو في هذا المستوى التعبيري لا يقف عند حدود الواقع الخارجي ليصفه، وإنما يتعداه إلى معان عميقة تقوم على علاقة خاصة بالعالم وبأشيائه،

[1]- عبد الحميد شوارق: التجربة الشعرية المعاصرة في المغرب، مجلة "مواقف" ع 9 - 1989 ، ص: 193.

تتجلى في شبكة من العلاقات اللغوية المتميزة القائمة على التكثيف والإيحاء، متأثرا في ذلك بعبارة النفري المشهورة "كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة"، التي وجهته إلى أفق لغوي رمزي، تقاوم به اللغة عجزها، لأن سعة الرؤيا تلجم اللغة وتضعها في منطقة العجز.

استطاع النفري ومعه بعض المتصوفة مثل ابن عربي، والحلاج، وابن الفارض، والسهروردي.. أن يؤثروا بنزعتهم الرمزية والإيحائية في مفهوم الشعر المغربي المعاصر. وقد صاحب ذلك بروز وعي ذاتي جديد يؤمن بضرورة التخلص من سيطرة الذاكرة وعدم الاستئناس بالمألوف المعاد، ونسيان ما هو كائن ومتفق عليه[2]، إنه الوعي الحداثي الذي يتمثل الشاعرية في حرية الشاعر الفردية، وانطلاقه من تجاربه الذاتية وإحساسه الروحي؛ أي أن الشعر هو خلاصة الوجود الذاتي للشاعر، ذلك الوجود الكائن في الوجدان المتأمل والواقع في الذات المنفعلة وفي هواجسها الباطنية.

وهكذا فقد شكلت المرجعية الصوفية حصنا حصينا ومرعى خصيبا للشعراء العرب المعاصرين - والمغاربة منهم على وجه الخصوص- بعد أن أحسوا عجز وقصور اللغة العادية التي صارت دون سعة تجاربهم، فتوسلوا باللغة الصوفية باعتبارها ذلك المارد اللامرئي الذي يمكنهم من التعبير عن رؤاهم المتجاوزة للمحدود إلى اللامحدود.

أما الدوافع والأسباب التي أملت علي اختيار هذا الموضوع، فيمكنني أن أجملها في النقاط الآتية:

- طبيعة التكوين الرُّوحي الذي تلقيته في مرحلة الطفولة، حيث ترعرعت في أحضان المسيد منذ نعومة أظافري، وعاشرت أجواء كتاب الله وأهازيج المديح داخل هذا الفضاء الذي كانت تتملكي هيبة بمجرد التفكير في التوجه إليه، مردها ذلك الشعور

[2]- محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، شركة النشر والتوزيع – المدارس الدار البيضاء، ط1/2000.ص: 317.

الداخلي المتأرجح بين الخوف والرجاء؛ الخوف من سلطة الفقيه، والرجاء النابع من حبي لحفظ القرآن الكريم وترديد عبارات المديح النبوي، ومقاسمة زملائي تلك الأجواء الروحانية التي كانت تفيض طربا. وخلال مشواري الدراسي لا سيما حين تحقق لي الأنس بالشعر الصوفي، لاذت بي الذاكرة إلى مرحلة الطفولة واهتزت روحي وانتابني إحساس ماثل إحساس ذلك الطفل الذي لازال طيف تلك البيئة الصوفية التي ترعرع فيها مشدودا بخيط رفيع في لاوعيه.

- صلتي القوية بالقصيدة الصوفية، منذ سنوات الإجازة من خلال حضور حلقات الأستاذ محمد يعيش الذي أذاقنا من جنى حلاوة التجربة العرفانية ما يبعث في الروح النشوة والطرب إلى أن نضجت هذه العلاقة واشتد عودها من خلال محاضرات الأستاذ الدكتور محمد الشرقاني الحسني في مادة "شعر حديث"، وقد أثمرت هذه الصلة على المستوى الأكاديمي بحثا أنجزته لنيل شهادة الماستر بعنوان "البعد الصوفي في الشعر المغربي المعاصر، عبد الكريم الطبال نموذجا"، تحت إشراف الأستاذ الدكتور محمد الشرقاني الحسني. فتوصلت في هذه الرسالة إلى إثبات تأثر الشاعر المغربي المعاصر باللغة الصوفية شعرها ونثرها، وكشف بعض القضايا التي هي من صميم طبيعة العلاقة بين الشعر والتصوف، تلك العلاقة التي تتجاوز البحث في المفهومات السائدة، والتنقيب في عمق الأشياء.

- الغيرة التي انتابتني على الشعر المغربي بوصفه أحد ركائز هويتنا الذي لم ينل حظه من الدراسة والنقد، وخصوصا ما لمسته من فراغ همَّ الدراسات التي تبحث في طبيعة العلاقة القائمة بين الشعر المغربي المعاصر والتصوف، وفي مدى إفادة المنجز الشعري المغربي من التصوف فيما يخص الإمكانات اللغوية والروحية النابعة من الذات تماما مثل الفلسفات الإنسانية التي تنشد خلق الانسجام بين الفرد ومحيطه لإعادة بناء حقيقة وجوده وهويته عبر الزمن.

وبالمعنى المختصر، إن غايتي من هذا البحث ظلت منحصرة في تأمل الأفق الجمالي للشعر المغربي المعاصر من خلال بوابة شاعرين فحلين (محمد السرغيني،

وعبد الكريم الطبال) لهما بصمتهما في القصيدة المغربية الماتحة من معين التجربة العرفانية، ومساءلة قضاياها الفنيية والوجدانية والوجودية، ومحاولة التنقيب في الجوانب الجمالية للغة الصوفية التي ميزت الأفق الإبداعي للشاعرين، وكذا الوقوف على مختلف الأبنية الشعرية الصوفية التي فتحت أمام قصائدهما آفاقا رحبة ، تعود بها إلى الأصل الوجودي.

هكذا يمكن اعتبار الشاعر محمد السرغيني شاعرا متجددا بفضل قراءاته الواسعة في الثقافة الإنسانية قديمها وحديثها، حيث انكب على التراث الديني، والصوفي، والفلسفي، واتخذه منطلقا أصيلا نحو تجديد تجربته الشعرية وإثرائها بما يضمن لها الديمومة والمواكبة والعمق، وكذا إصراره على إخراج قصيدته من دائرة الواقعي والمعتاد وربطها بالتجربة، والحدس، والرؤيا. فإلى أي حد يعتبر الشاعر محمد السرغيني من الشعراء الذين فطنوا إلى هذه العلاقة المحكومة بالتكثيف واللذة بين التصوف والشعر؟.

تشير بعض الدراسات إلى أن موقف محمد السرغيني من التصوف هو موقف زمرة من الشعراء الرواد الذين نهلوا من معين التجربة العرفانية، ونورد على سبيل الذكر لا الحصر دراسة جد مهمة لمحمد بنعمارة في كتابه "الصوفية في الشعر المغربي المعاصر: المفاهيم والتجليات" التي أورد فيها مجموعة من الشواهد الشعرية لشعراء مغاربة، ليبين الوشائج التي تربط الشعر المغربي المعاصر بالتصوف، ونجد من بينهم الشاعر عبد الكريم الطبال الذي اعترف بافتتانه وشغفه بالإبداع الصوفي شعره ونثره، وتمثل الصوفية تجربة وإبداعافتجربته تَعُبّ من الرمز الطبيعي المتلاقح مع الرمز الصوفي الذي مكنه من ارتياد آفاق وجودية ومعرفية رحبة.

من خلال ما سبق تولدت لدي الرغبة في ركوب صهوة البحث في علاقة التجربة الشعرية المغربية المعاصرة بالتصوف.

من هنا يمكن أن نتساءل عن مفهوم شعرية التصوف؟ وما هي الأسباب التي أدت إلى كبتها في الثقافة النقدية العربية القديمة؟.

ماذا مثل الموروث الصوفي للقصيدة المغربية المعاصرة؟ وما هي الإضافات التي أضفتها التجربة العرفانية إلى الشعر المغربي المعاصر عموما، وإلى شعر الشاعرين محمد السرغيني، وعبد الكريم الطبال على وجه الخصوص؟.

الجواب عن هذه الأسئلة تقدمه هذه الأطروحة، في امتدادها بين مستويين: يمثل أحدهما مساءلة مفهوم الشعرية من المعنى الشعري إلى المعنى الصوفي للشعرية، ويمثل ثانيهما مستوى إثراء شعرية التصوف للقصيدة المغربية المعاصرة من خلال التنقيب في المعاني الرؤيوية الوجودية والإشراقية في شعر الشاعرين محمد السرغيني وعبدالكريم الطبال.

أما فيما يخص المنهج الذي اعتمدته في صياغة هذا البحث، فقد وجدت من حيث المبدأ أن هذا الموضوع ينبغي أن يدرس في ضوء منهج مناسب للبعد الصوفي، مستنبطا من طرق التأويل المعهودة عند الصوفية غير المكترثة بظاهر النصوص. ولكي أثبت اللمحة الصوفية في ثنايا متون الشاعرين لتقوم دليلا على تلك العلاقة الحميمة القائمة بين التصوف والشعر المغربي المعاصر، حاولت سبر أغوار متونهما والحفر في معانيها الباطنية، استنادا إلى مؤلفات القوم التي يشرحون فيها رموزهم وإشاراتهم. كما استعنت بتطبيق بعض المفاهيم الإجرائية اللسانية والسيميائية التي وفرها الدرس النقدي الحديث. أتت هذه الطريقة أكلها وساعدتني على تأكيد صلة الشعر المغربي المعاصر بالتصوف، وكذا الوقوف على الإمكانات الفنية والوجودية الفائقة التي وفرها له هذا الأخير.

تقوم هذه الأطروحة على بناء موزع بين مقدمة وخمسة فصول؛ فصلين نظريين وثلاثة فصول تطبيقية وخاتمة. خصصت الفصل الأول لمساءلة مفهوم الشعرية فجاء مكونا من ثلاثة مباحث:

تعرضت في المبحث الأول إلى الشعرية القديمة: حيث بحثت عن بذور الشعرية في ثنايا كتاب "فن الشعر" لأريسطو، باعتباره شكل قطب رحى الشعرية القديمة، فاستأثر باهتمام النقاد القدامى. ثم انطلقت إلى "شعرية الصياغة" مع رائدها قدامة بن جعفر الذي اجتهد في وضع الحجر الأساس لإقامة علم للشعر تمكن بموجبه من بلوغ مواطن الجودة والرداءة في القصيدة التقليدية، وذلك بالدعوة إلى ضرورة تجاوز الأحكام الذوقية المتناثرة والانطباعات المتعلقة بالعناصر البنائية للمادة الشعرية إلى نطاق آخر، يقوم على دراسة العناصر المتجانسة والعلاقات التي تنتظم فيها.

ثم انتقلت إلى "شعرية النظم" عند عبد القاهر الجرجاني، الذي استطاع أن يحدد معالم الشعرية العربية عن طريق ضبط طرق التعامل مع النصوص التي لا تتأتى إلا من خلال إحكام النظم الذي تجتمع فيه عناصر عدة تضمن سلامته وتألقه، انطلاقا من عالم لغوي متحرر من القوالب الجاهزة، حيث اتخذ من النظم باعتباره المظهر الراقي للتعبير والاستخدام المتمكن للغة في أعلى مستوياتها البنائية والجمالية وسيلة لتحديد الإعجاز القرآني. ثم انتقلت إلى "شعرية التخييل" مع حازم القرطاجني الذي أضحت معه الشعرية تكاملا فنيا بين المباني في سربالها العروضي، والمعاني في تأثيرها الانفعالي.

أما المبحث الثاني فقد خصصته للشعرية الحديثة من خلال نموذجين عربيين، ونموذجين غربيين:

ففيما يتعلق بالشعرية العربية: تطرقت في البداية إلى "شعرية الفجوة" عند كمال أبو ديب الذي أفاد من النقد الغربي خصوصا ما يتعلق بالمنهج البنيوي، حيث ترجم مفاهيمه وأدواته الإجرائية وطبقها على أدبنا العربي قديمه وحديثه. وهذا ما أكده الدكتور محمد كنوني في معرض حديثه عن مفهوم الفجوة: مسافة التوتر الذي يشكل في نظر أبو ديب "فاعلية مثلى لوصف اللغة الشعرية أو العكس، وهو مفهوم يختزل على الخصوص كل الإرث الذي راكمته الشعرية الشكلانية البنيوية الذي كان له أبلغ الأثر في الدرس النقدي الحديث"[3]. ثم انتقلت إلى مفهوم "الشعرية المفتوحة" عند محمد بنيس من خلال

[3]- محمد كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث اربد - الأردن، ط 2010/1. ص:61.

تصور يدعو إلى قراءة متحررة وقلب الفرضيات المتداولة في خطابنا النقدي، سعيا إلى إنقاذ الشعر العربي من ضيق الاستمرارية المستبدة إلى فسحة الانفصال، التي تساير التطور، وتتفاعل مع الحداثة وتسائلها.

أما عن الشعرية الغربية: تناولت فيها "شعرية الانزياح" عند جون كوهن الذي يعد الانزياح قضية أساسية في تشكيل جماليات الخطاب الأدبي بانزياحه عن سنن اللغة العادية حتى يحدث هزة أو صدمة في ذهن المتلقي بما يثير فيه من مفاجأة وغرابة. ثم تطرقت إلى "شعرية المهيمنة" عند جاكبسون التي تقوم على دراسة القصيدة في شموليتها، وتراعي السلسلة المؤلفة بين حلقات الجمل والمقاطع المتوازية التي يشد بعضها بعضا.

أما المبحث الثالث فقد خصصته لشعرية الخطاب الصوفي التي تكمن في كون الكتابة الصوفية مسكونة بهاجس إبداعي متجدد، يخترق التجربة العرفانية بإشراقاتها وكشوفاتها، ويحول أشكال العالم الخارجي وهيئاته إلى رموز دالة، شعرية تدمج بين اللغة والوجود، مكنت الصوفي من قراءة العالم قراءة جديدة تجلي الكائن وتحفز على الممكن.

وفي الفصل الثاني تعرضت إلى إشكالية: الشعر المعاصر والتصوف، أية علاقة؟ انطلاقا من أربع نقاط أساسية: تتضمن النقطة الأولى علاقة الشعر المعاصر بالتصوف، مركزا فيها على شواهد تؤكد العلاقة الوثيقة بين الشعر العربي المعاصر والتصوف والتي تصل إلى حد التمازج والتداخل أحيانا كثيرة، فكما أن الصوفي لجأ إلى الشعر للتعبير عن أحواله، فإن الشاعر المعاصر عاد إلى المرجعية الصوفية باعتبارها منهلا فياضا يزخر بالتصورات الوجودية والمعرفية والإمكانات الفنية، فاستنبت منها تجارب شعرية جديدة، منحت القصيدة العربية طاقات روحية وتعبيرية خلاقة. أما النقطة الثانية: فقد تطرقت فيها إلى تأثير الخيال الصوفي بإشراقاته في بلورة الصورة الشعرية في الإبداعات الشعرية المغربية المعاصرة، حيث إننا ومن خلال تتبعنا لهذه الظاهرة نجد أن معظم الشعراء المغاربة يميلون إلى الصور الاستعارية التي تجسد مبدأ الحلول؛ حينما

تصبح الأشياء المتنافرة مؤتلفة تتعايش فيما بينها ويحل بعضها في بعض. والنقطة الثالثة: أبرزت فيها روافد الشعر الصوفي المتمثلة في ثلاث روافد: "شعر المديح النبوي"، و "شعر الزهد"، و "شعر الحب الإلهي". أما النقطة الرابعة: وسمتها بعنوان "الموروث الصوفي وأثره في تطوير الشعر المغربي المعاصر"، باعتبار أن التصوف يشكل أحد مكونات تراثنا الحابل بالمعاني الإنسانية السامية التي استقى منها شعراؤنا تجاربهم. وخصصت في هذا المبحث محورا للشاعرين محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال باعتبارهما مهووسان بالبحث عن الحقيقة، ينقبان عنها ويتقفيان أثر نورها، فاتخذا من الأثر الصوفي طريقا ينتهي بهما إلى المصدر الرباني الذي تنفجر منه أنوار تلك الحقيقة، ثم عدت في محور آخر إلى اللغة الصوفية ودورها في إثراء القصيدة المغربية المعاصرة وذلك لما تتسم به من خصائص التكثيف والترميز والإيحاء باعتبارها مصادر خصبة للتعرف على العالم وكشفه، واسترفاد الشعرية المغربية المعاصرة منها أكسبها سمات التجاوز والتجريب.

أما الفصل الثالث تفرغت فيه لدراسة تجليات المصطلح الصوفي في متون الشاعرين (محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال)، التي غذاها وأكسبها قيمة فنية وروحية حررتها من شرنقة عبارات الشعر المادية، وقد تطرقت إلى أثر هذه التجليات على مستوى العناوين، وعلى مستوى المتون.

وختمت هذا الفصل بمرجعية الدم ورمزيته في الشعر المغربي المعاصر، فكتابة القصيدة لا تتم إلا بمخاض ذاتي عسير وبعبارة نازفة، وإيقاع مصدره نبض قلب الشاعر المترنح.

وخصصت الفصل الرابع للوقوف على العوالم الصوفية وأثرها في تشكيل الصورة الشعرية في القصيدة المغربية المعاصرة من خلال المحاور التالية:(تجليات التشبيه، تجليات الاستعارة، تجليات التقديم والتأخير، تجليات الاستفهام، تجليات الطباق).

أما الفصل الخامس والأخير، فجعلته لكشف الرمز الصوفي في شعر الشاعرين، وبينت فيه كيف وظف الشاعران محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال الرمز الصوفي

توظيفا خاصا بهما ينسجم ورؤيتهما للعالم. وخصصت في هذا الفصل مبحثا لدراسة حضور بعض الشخصيات الصوفية في شعر الشاعرين اللذين استفادا من حياتها المأساوية، واتخذاها قناعا ليعبرا من خلالها عن تجاربهما الشعرية.

وأخيرا فإن هذا البحث يعد محاولة بسيطة لمقاربة تجربتين شعريتين لهما وزنهما في الإبداع المغربي، لكنهما لم تقدرا قدرهما إذا نظرنا إلى الدراسات القليلة التي خصصت لهما، والتي لم تلامس منهما إلا القالب دون القلب، خصوصا ما يتعلق بالجانب الصوفي.

وقد استثمرت في دراستي هذه ما تسنى لي من جهد في فترة زمنية محدودة. فأسأل الله ألا أعدم أجرا منها، وأحمده سبحانه وتعالى على آلائه وحسن عونه. كما أتوجه بالشكر الجزيل لأستاذي الجليل الدكتور محمد الشرقاني الحسني الذي كان نعم الشيخ لمريده، حيث كان لي بمثابة مصباح أنار لي طريق البحث بتوجيهاته النقدية والمنهجية القيمة التي أسهمت في خروج هذا البحث على هذا الوجه، فأسأل الله أن يبقيه ويحفظه ذخرا لهذا البلد لينتفع بعلمه.

كما لا يفوتني أن أشكر كل من ساعدني من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل المتواضع.

الفصل الأول:

مساءلة مفهوم الشعرية

1-الشعرية القديمة :

- **شعرية أريسطو :**

يتبوأ أرسطو مقاما ساميا في مجال النقد الأدبي، إذ يعد كتابه "فن الشعر" الحجر الأساس في بناء الدراسات النقدية في الغرب والشرق، لذا نجد مؤرخي النقد يربطون بشكل جلي النظرية النقدية بأصولها الأرسطية، ويعتبرون أرسطو عمدة في تاريخ النقد الأدبي. إذ كان الحافز الكبير؛ بل الموجه لنظريات تحليل الخطاب الأدبي بشكل عام، والخطاب الشعري بوجه خاص. وقد تأثر نقدنا العربي بآراء هذا الحكيم في ميدان الشعر.

يرجع هذا الصدى الإيجابي لأرسطو إلى ما تضمنته فصول كتابه "فن الشعر" من أحكام مستلهمة من وحي قضايا نقدية بارزة لامست ظاهرة الشعرية من عدة جوانب، واستمرت هذه المجهودات النقدية، وأرقت ذاكرة النقد الأدبي بعده. إذ إنها تناولت مفهوم الشعر، وارتكزت على المحاكاة التي تعد مركز الشعرية عنده.

يعرض كتاب "فن الشعر" نظرية في مبادئ التكوين الفني عامة، وفي الشعر بصفة خاصة، فهذا الكتاب يهتم بكثير من أشكال الإبداع الفني بما في ذلك الشعر الموضوعي الملحمي والدرامي و حتى الموسيقى والرقص، إلا أنه يركز بشكل خاص على المأساة.

ومادام كتاب "فن الشعر" مركز افتتان كل الذين جاؤوا بعد أرسطو، وصنفوا في مجال النقد الأدبي، فلا مناص من الانطلاق منه قصد الوقوف على بذور الشعرية في ثناياه، وكذا التعرف على سر الانبهار به.

لقد أثار أرسطو في كتابه هذا آراء عديدة، تمثل نظرية في الشعرية اليونانية، حاولت الفصل في الأشكال التعبيرية آنذاك وتمييز الشعري منها من غير الشعري. وتستند نظريته هاته بالأساس إلى اعتقاده الراسخ بأن الشعر محاكاة، ففصل بذلك القول

في قضية الوزن التي اعتمدها معاصروه في التفريق بين أنماط القول بوصفها شعرا أو غير شعر، فأدخلوا كل إبداعات أهل الملاحم والشعراء الإيليجيين في دائرة الشعر ليس لأي اعتبار فني إلا لأنها تعتمد الوزن في نظمها، حتى ولو كان ما تقوله يتعلق بعلوم أخرى (طبيعية، فلسفية، علمية...). وأبطل أرسطو هذا الاعتقاد السائد بالاحتكام إلى المحاكاة التي جعلها جوهر الشعرية، فوصف هوميروس بالشاعر لأنه يحاكي، ونفى الشاعرية عن إنباذوقليس لأنه اعتمد في نظم موضوعاته على الوزن دون المحاكاة، حيث نجد ذلك جليا حينما يوضح "أن الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن، فيسموا البعض شعراء إيليجيين والبعض الآخر شعراء ملاحم، فإطلاق لفظ "الشعراء" عليهم ليس لأنهم يحاكون، بل لأنهم يستخدمون نفس الوزن... ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنبذوقليس إلا في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعرا، والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا"[4].

يرجع أرسطو سبب نشأة الشعر إلى نزعة الإنسان إلى المحاكاة والتذاذه بها، ذلك لأن "الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة...كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة"[5]. فالمحاكاة إذن مبدأ غريزي في الإنسان، ينمو معه ويرتبط باستعداداته لتلقي المعارف والعلوم وبانتشائه بتحصيلها.

يرى أرسطو أن الفنون الجميلة كلها تشترك في المحاكاة، ويعتبر الشعر أهم هذه الفنون. حيث يؤكد على أن الملكة الشعرية والفنية لدى المبدعين تتعلق أساسا بالمحاكاة، وتتفاوت درجاتها الإبداعية أساسا بميزان المحاكاة فيها، تبعا للأنحاء التي تكون بها المحاكاة، التي تتحقق إما على مستوى الوسائل أو الموضوعات أو الأسلوب.

تختلف وسائل هذه المحاكاة من فن لآخر، إذ تعد المحاكاة قوام الموسيقى، والمحاكاة بالشكل واللون هي قوام الفنون التشكيلية، والمحاكاة بالحركة هي قوام الرقص. وتقوم المحاكاة على الإيقاع والانسجام واللغة يقول أرسطو: "فالعزف بالناي مثلا

---

[4]- أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت - لبنان، الطبعة 1973/2، ص6.

[5]- المرجع نفسه، ص: 12.

والضرب بالقيثارة وما أشبه هذا (من فنون مثل الصفير تحاكي باللجوء إلى الإيقاع والانسجام وحدها، بينما الرقص يحاكي بالإيقاع دون الانسجام...أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها، نثرا أو شعرا"[6]، فالشعر والنثر عند أرسطو يحاكيان باللغة، وهكذا نرى أن المحاكاة باللغة في الشعر تشكل جوهر الشعرية. وكأنه يريد أن يقول أن الشعر لا يفقد شعريته إلا إذا اختفى جانب المحاكاة فيه وهذا الإيمان الراسخ هو ما جعل أرسطو يقسم ظهر الوزن ويعيب على من يعزو الشعرية إليه.

أما فيما يخص الموضوع أو مضمون المحاكاة، فقد ذهب أرسطو إلى أن موضوع الفنون هو أفعال الناس أو حالة الناس وهم في حالة فعل. والناس إما أن يكونوا فوق المستوى العام أو دونه أو في موقع الوسط أي في درجة المستوى العام، من هنا كانت الأفعال تنقسم إلى خيرة وشريرة، أو فاضلة ورذيلة "فإن الشعراء يحاكون، إما من هم أفضل منا، أو مساوون لنا، شأنهم شأن الرسامين".[7]

يبين أرسطو أن موضوع المحاكاة في المأساة هو الأفعال النبيلة، حيث تصور الناس الفضلاء، أما موضوع المحاكاة في الملهاة فهو الدنيئة، حيث تصور الناس الأراذل.[8]

ينم هذا التصور لمفهوم المحاكاة لدى أرسطو عن تمجيده لملكتي الخلق والإبداع، حيث إنه يطلق العنان لخيال الشاعر بأن يعبر عن الممكن، بحيث يعبر عن تصورات غير موجودة في العالم الخارجي كما هي موجودة في ذهنه، وهذا الأمر يبعد المحاكاة عن التصوير الحرفي للموضوع المحاكى. وهذا يدل على أن عنصر الخيال بالغ الأهمية في المحاكاة، حيث يقدم لنا حقيقة مثالية عن واقع جديد أكثر رفعة وسموا من عالمنا، بطريقة فنية تتشكل فيها مادة المحاكاة بناء على عنصري التناسق والانسجام بين أجزائها، حتى تستطيع مجاوزة التصوير الحرفي للموضوع المحاكى، وتعبر عن الواقع الجديد المتمثل في ذهن الشاعر إزاء الواقع المحيط به. فمهمة الشاعر ليس سرد الوقائع

---

[6]- فن الشعر: ص 5.
[7]- المرجع نفسه، ص 8.
[8]- انظر المرجع نفسه، ص9.

كما هي بل يرويها كما ينبغي أن تقع، ولذلك فإن ما تقدمه ملاحم هوميروس من موضوعات ووقائع عن الشخصيات ليست كما وجدت في الواقع بل أخرجها إخراجا فنيا من شأنه أن يصورها كما ينبغي أن تكون أفضل مما هي عليه في الواقع.

هكذا إذن جعل أرسطو المحاكاة مصدر الخلق والإبداع الفني سواء في الشعر بصفة خاصة أو في الفنون بصفة عامة. وهي بهذا المعنى جوهر الشعرية، لأنها الكفيلة بأن تجعل عملا ما ينتمي إلى الشعر أو لا.

أما الأسلوب فبه تتميز الأنواع الشعرية؛ فطريقة المحاكاة هي التي تحدد نوع الشعر في نظر أرسطو، فيمكن "أن نحاكي عن طريق القصص إما بأن نقص على لسان شخص آخر، كما يفعل هوميروس، أو يحكى المرء عن نفسه أو نحاكي الأشخاص وهم يفعلون".[9]

ركز أرسطو أثناء حديثه عن أسلوب المحاكاة على الشعرين الملحمي والدرامي؛ فالشعر الملحمي يحاكي عن طريق القص أو الحكي، ويشترط فيه أن يحاكى بلسان شخص آخر، حيث يتولى هذا الأخير سرد الأحداث، "فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، لأنه إن فعل غير هذا لما كان محاكيا"[10]، إلا أنه يبيح في حدود أن يتدخل صوت الشاعر نفسه في المحاكاة، كما يفعل هوميروس في بعض الأحيان، "ومن بين المناقب التي تجعل هوميروس خليقا بالثناء، أنه الوحيد - من بين الشعراء- الذي لا يجهل متى يتدخل بنفسه في القصيدة".[11]

أما الشعر الدرامي فإنه يحاكى عن طريق الفعل في المأساة التي تحاكي أفعال الناس الفضلاء، وفي الملهاة التي تحاكي أفعال الأدنياء، وذلك أن أشخاصا يؤدون أدوارا على خشبة المسرح، تصور ما يراد محاكاته من أفعال، وهذا ما جعل "مؤلفاتهم "درامات"، لأنها تحاكي أشخاصا يعملون ويفعلون".[12]

---

[9]- أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 9- 10.
[10]- أرسطو طاليس: فن الشعر، ص69.
[11]- المرجع نفسه ، ص 68-69.
[12]- المرجع نفسه ، ص 10.

أما فيما يتعلق بلغة الشعر، فلقد مجد أرسطو وسائل التنميق اللغوي، وركز عل ضرورة اللجوء إلى عنصري الإغراب والتعجيب في اللغة، حيث إنهما يلبسان الكلام وقارا ويزيدانه سموا وإجلالا، ويحدثان لذة تعتري المتلقي وتشد انتباهه، ولن تبلغ اللغة الشعرية ذروتها في نظر أرسطو إلا إذا "استخدمت ألفاظا غريبة عن الاستعمال الدارج. وأقصد بذلك: الكلمات الغريبة (الأعجمية)، والمجاز...وبالجملة كل ما هو مخالف للاستعمال الدارج" فالشعر الجيد هو الذي لا يعطيك معناه إلا بعد العناء في طلبه، والمتلقي ذو الذوق العالي والمتمكن من أدوات صناعة الشعر هو القادر على فك ألغاز الشعر.

ويسترسل أرسطو في إطرائه للغريب فيقول: "وينبغي أن نستعين في المآسي بالأمور العجيبة، أما في الملحمة، فيمكن أن نذهب في هذا إلى حد الأمور غير المعقولة التي يصدر عنها خصوصا العجب"[13]. ينبغي للشاعر أن يتوسل التكثيف والتضليل لأن ذلك في الشعر أنفع حتى يحصل التعجب في ذهن المتلقي، ويجهد فكره في تحصيل المعنى، فيتذوق حلاوة الفهم والمعرفة، لأن "الأمر العجيب يدعو إلى المتاع وآية ذلك أن الناس جميعا، حينما يحكون حكاية، يضيفون من عندهم ابتغاء الإمتاع".[14]

لقد اهتم أرسطو بالناحية الجمالية في الفن الشعري، وجعل الشعر صنعة فنية ينبغي أن يراعى فيها الجانب الشكلي، "فإذا وجد في الشعر أمور مستحيلة، فهذا خطأ؛ لكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغنا الغاية الحقيقية من الفن...، وإذا كان هذا الجزء أو ذاك من القصيدة قد أصبح عن هذا الطريق أبدع وأروع".[15]

نلمس من خلال بعض الألفاظ الواردة في النصوص السابقة التي أوردناها من قبيل (العجب، المتاع، الإمتاع...) أن أرسطو يصر إصرارا كبيرا على المتلقي باعتباره طرفا أساسيا في الفعل الإبداعي، فالمطلوب من المبدع أن يراعي نفسية المتلقي، بحيث يجذبه ويدفعه إل الانبساط والانقباض بالأفكار التي يبثها إياه، وهذه الغاية التي يرومها

---

[13]- فن الشعر ، ص69.

[14]- المرجع نفسه ، ص69.

[15]- المرجع نفسه ، ص 72.

أرسطو من المأساة باعتبارها "محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير".[16]

كما اهتم أرسطو بعناصر الائتلاف والانسجام بين العناصر المكونة لكل فن من فنون المحاكاة، كما في فن الشعر، لتكون هذه العناصر ما يعرف بمبدأ الوحدة العضوية في الأدب، الذي يكفل للنص دفقة جمالية. "أما المحاكاة قصصا وشعرا فيجب فيها كما يجب في المآسي: أن تؤلف الخرافة بحيث تكون درامية وتدور حول فعل واحد تام كله، له بداية ووسط ونهاية، لأنه إذا كان واحدا تاما كالكائن الحي أنتج اللذة الخاصة به".[17]

وهكذا فإذا كان أفلاطون قد أخرج الشعراء من مدينته الفاضلة، وانتقدهم وسفه أحلامهم، وجردهم من القدرة على بلوغ الحقيقة والإبداع؛ إذ اعتبر أن طريقة معالجتهم للحقيقة بسيطة لا تتجاوز إحاطتهم بها معرفة العوام، وجعلهم مستهلكين للحقائق غير مسهمين في إنتاجها. فإن أرسطو أكد على تلك الصلة الوثيقة بين الواقع والشعر، إذ الشعر في نظره يبحث في حقيقة مختلفة، حقيقة كونية تبحث في المعاني الإنسانية والقضايا الكلية عن طريق التأمل بمعاونة الخيال في ثنايا التجربة الواقعية واحتمالاتها، فالشعر في هذه الحالة أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر يروي الكلي بينما التاريخ يروي الجزئي.[18]

وأخيرا يمكن القول إن المحاكاة ليست نسخا للواقع والأحداث كما يفعل المؤرخ، وإنما هي رؤية جديدة للواقع في حلة فنية جميلة، تحدث فينا لذة وتجدد وعينا بالأشياء، فتولد فينا رغبة عارمة نتشوف من خلالها إلى تغيير سلوكاتنا السيئة، وترقى بنا إلى أعلى مدارج الإنسانية.

- **شعرية الصياغة :**

---

[16]- فن الشعر ، ص18.
[17]- فن الشعر، ص64-65.
[18]- المرجع نفسه، ص26.

يمثل قدامة بن جعفر مرحلة متقدمة في مسيرة النقد المنهجي في تراث النقد العربي، إذ سعى في مشروعه النقدي إلى إقامة علم للشعرية انطلاقا من تحديد ماهية الشعر وخصائصه البنائية والأسلوبية، وذلك كله راجع بالأساس إلى ما تضمنه مصنفه من رؤية موضوعية للشعر في ضوء تبويب منهجي رصين، جعله بحق مشعلا في مجال الدراسات الشعرية. فإذا كان الأمر كذلك فعلى أي معيار شيد قدامة نظريته الشعرية؟.

تعتبر تجربة قدامة النقدية محاولة جادة لتخليص النقد العربي من حماة الأحكام اللغوية، والأحكام الذاتية، والانطباعية والأخلاقية. وتأصيلا نظريا صارما يقوم على منهجية منطقية محكمة لاسيما أنه أول من استخدم مصطلح النقد بدلالته الدقيقة ووظيفته السامية، باعتباره علما متميزا يهدف إلى تذوق النصوص الشعرية وإصدار الأحكام عليها من حيث الجودة والرداءة.

لقد استفاد قدامة بن جعفر من الفلسفة اليونانية وخصوصا من أرسطو باعتباره أحد شراحه فتكونت لديه ملكة قوية تعي الخطوات المنهجية، وتؤمن بالتسلسل المنطقي في دراسة أي ظاهرة الأمر الذي جعله يحدد مفهوم الشعر وعناصره البنائية، ثم دراسة العلاقات الائتلافية التي تنتظم بينها، وما تؤديه تلك العلاقات من وظيفة شعرية.

توحي رؤية قدامة للشعر بأنه كان معنيا بأن يقيم علما معياريا يحكم الإبداع الشعري ويميز مستويات الجودة والرداءة فيه. صراحة لم تأت فكرة قدامة من فراغ بل تشكلت لديه من خلال إشكالية اللفظ والمعنى التي سال لها مداد الكثير من النقاد الذين سبقوه، أمثال (الجاحظ، ابن قتيبة، ابن طباطبا العلوي...).

لقد نضجت فكرة "علم الشعر" لدى قدامة التي وجدت تربتها الخصبة بداية عند الجاحظ، ويقول "طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يعرف إلا غريبه" يستدعي مشروع قدامة بن جعفر النقدي المتمثل في إقامة "علم للشعر" -وانسجاما مع التسلسل المنطقي الذي يؤمن به- تحديد مفهوم الشعر وعناصر مادته التكوينية، ليفصل الشعر عن سائر فنون القول الأخرى، وبذلك يصبح الشعر عنده "كلام موزون مقفى"[19]. إلا أن هذا

[19]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق د.محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ص: 64.

الحد في نظر قدامة لا يمكننا أبدا من الوصول إلى تذوق الإبداع الشعري ومدى جودته أو رداءته لأنه لا يتعلق سوى بالناحية الوصفية المجردة التي لا قيمة لها في حقيقة الشعر، والتي اعتبرت من البديهيات التي استقصى النقاد السابقون القول فيها، لأنها متاحة للجميع لوجودها في طبائع كل الناس.

ويعزو قدامة سبب تخبط النقاد في أحكام القيمة المتناثرة إلى ذلك الفهم الذي لا يمس إلا قالب الشعر وعناصره البنائية فقط، دون النفاذ إلى جوهر الفعل الإبداعي للتعرف على القوانين المتجانسة والعلاقات المنسجمة التي تنتظم فيها المادة التكوينية للشعر. إن قدامة عندما يفرغ من تحديد ماهية الشعر وعناصره التي يتألف منها ينتقل مباشرة إلى القول: "فإذ قد تبين أن ذلك كذلك، وأن الشعر ما قدمناه، فليس من الاضطرار إذا أن يكون ما هذا سبيله جيدا أبدا ولا رديئا أبدا، بل يحتمل أن يتعاقبه الأمران مرة هذه وأخرى هذه على حسب ما يتفق"[20]. وذلك ليؤكد عدم جدوى الفهم السطحي للشعر.

وهذا ما حذا بقدامة إلى تأليف كتابه "نقد الشعر" ليضع الحجر الأساس لإقامة علم للشعر يستطيع بموجبه بلوغ مواطن الجودة والرداءة في القصيدة، يقول قدامة: "فأما علم جيد الشعر من رديئه فإن الناس يخبطون فيه منذ تفقهوا في العلوم. فقليلا ما يصيبون، ولما وجدت الأمر على ذلك، وتبينت أن الكلام في هذا الأمر أخص بالشعر من سائر الأسباب الأخرى وأن الناس قد قصروا في وضع كتاب فيه، رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوسع"[21]. يسعى قدامة بن جعفر بهذا التصوير إلى تحقيق منهج علمي لدراسة الشعر وتحديد معيار لسبر أغواره، وذلك بإلحاحه على ضرورة تجاوز الأحكام الذوقية المتناثرة والانطباعات المتعلقة بالعناصر البنائية للمادة الشعرية إلى نطاق آخر يقوم على دراسة نتائج تفاعلات تلك العناصر وتجانس العلاقات التي تنتظم فيها، لأنها هي الكفيلة لتحديد المستويات وهكذا بدأ قدامة بتحديد أقسام علم الشعر، وكلها تعنى بدراسة مادته

[20]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 64.
[21]- االمرجع نفسه، ص :62.

هي: علم عروضه ووزنه، علم قوافيه ومقاطعه، علم غريبه ولغته، علم معانيه والمقصد به، علم جيده من رديئه.[22]

بين قدامة أن النقاد السابقين استقصوا القول في الأقسام الأربعة الأولى وأغفلوا القسم الخامس الذي يعنى بنقد الشعر وتخليص جيده من رديئه. مع أن هذا القسم يعد أهم هذه الأقسام وأخصها بعلم الشعر عند قدامة وهو الأقرب إلى جوهر الشعرية. فرغم تفرد الشعر بعلم الوزن والقوافي يظل ذلك من البديهيات ولا يكون التفاضل فيهما، ولا تدعو الضرورة إليهما لأنهما لا يحتاجان إلى تعلم.

أما فيما يتعلق بالقسم الرابع. (علم الغريب والنحو وأغراض المعاني)، فهي لا تخص الشعر وحده بل هو أصل الكلام العام يشترك فيه المنظوم والمنثور. لكن مع (علم نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه نستطيع التعرف على وظيفة الكلام الشعري التي تكون رهينة بنتائج العناصر البنائية للشعر وتفاعلها مع بعضها والعلاقات التي تحكمها، بمعنى آخر أن هذا العلم هو الذي يحدد مستويات الشعرية في القصيدة، ممثلة بمعايير الجودة والرداءة ويتضح هذا الأمر بجلاء عندما يجعل قدامة الشعر صناعة يؤلف ويصنع على نهج الصناعات والحرف. فإما أن يأتي في غاية الجودة أو في غاية الرداءة وقد يقع في الحدود التي يسميها قدامة (الوسائط).

إن فهم قدامة الشعر على أنه صناعة، ينم عن تصور نقدي ناضج مبني على أساس منهجي موضوعي تتحدد به مستويات الشعرية، استطاع بفضله الفصل في مجموعة من القضايا النقدية التي عرفت فوضى الأحكام التي تراوحت بين الأحكام اللغوية، والأحكام الأخلاقية البعيدة عن قوانين الشعر. فحاول أن يقدم معايير بديلة قريبة من شروط تحقيق الشعرية بمفهومها الحديث وكل ما من شأنه أن يجعل الشعر أدبا رفيعا وفنا جميلا، وذلك عن طريق تصور للصنعة أكثر عمقا وتماسكا من سابقيه استدعى ما تنطوي عليه ثنائية المادة والصورة في الصناعات الشعرية، إذ إن هذه الأخيرة تتألف من (مادة = المعاني) وصورة تتشكل من خلالها تلك المادة وتستمد منها قيمتها الجمالية، إذ

[22]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، ص: 62.

"المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة".[23]

فالمادة مستقلة بذاتها جوفاء خالية من مقومات الجودة والرداءة، وإنما الصورة التي يصيغها الصانع بها هي التي تولد فينا الإحساس بالجمال أو القبح اتجاهها، لقد انصب اهتمام قدامة بالقيمة الشعرية في تشكيل المعنى وإظهاره في صورة تتآلف وتتآزر كل عناصرها في الصياغة الشعرية، ولما كان الشعر كذلك - صياغة- فإن ذلك يستلزم البحث عن الإتقان في الصنعة والتجويد فيها.

وهكذا فإن قدامة قد مجد الشعر الحسن الصياغة الذي يقوم على التنميق اللغوي والصناعة اللفظية والتخير الدقيق والتصوير الخصب، "ولما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل به على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان، أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمى الوسائط وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود، فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه سمي حاذقا تام الحذق".[24]

يشترط قدامة في الصناعة الشعرية عنصر التجويد. فالحذق عنده مشروط بالقوة في الصناعة، وجودة الصناعة بالنسبة له تكون بحسب قربه من هذه المرتبة التي جمع فيها بين الحذق والقوة في الصناعة؛ فالطبع وحده لا يكفي وكذلك العلم بكيفية الصناعة من غير طبع لا يجدي، فالشاعر يولد لأن يكون شاعرا بالفطرة لكن لابد من صقل هذه الموهبة بالدربة والمران. لا مراء في أن قدامة قد استفاد من سابقيه في بلورة تصوره النقدي، إذ تجدر الإشارة إلى أن مصطلح الصناعة قد ظهر مع نقاد سابقين، أبرزهم الجاحظ الذي يرى أن الشعر صناعة كغيره من الصناعات، مادتها الخام هي المعاني، وشكلها الذي تتخذه بعد الصنع يتمثل في الألفاظ، فالمعاني عنده مطروحة في الطريق

[23]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 65.
[24]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 64-65.

يعرفها الجميع، فلا شأن لها بمفردها، وإنما الشأن في الشكل الذي تتخذه بعد النسج أو التصوير الذي يمثل تجسيد تلك المعاني عن طريق الألفاظ لوزن معين، وأن يتم تخيرها بحيث تستوفي المعنى الذي يريده الشاعر مع سهولة في مخارج هذه الألفاظ، ووفرة في خصائصها الفنية التي تؤدي إلى استحسانها وقبولها، وصحة طبع صاحبها وجودة سبكها، يقول الجاحظ: "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[25]. لقد احتفى نقدنا العربي أيما احتفاء بهذا النص، إذ إليه تعزى أولى محاولات التحديد الموضوعي للشعرية، بوصفها نتاجا لفاعلية الصناعة اللفظية والصياغة الأسلوبية. فالجاحظ حدد عناصر صناعة الشعر في هذه القولة المتمثلة في (الوزن، تخيير الألفاظ، السبك، التصوير) التي من شأنها مد اللغة الشعرية بالقدرة على تجسيد المعاني والأفكار في أبهى حلة، ويستفاد من هذا أن الجاحظ "يعطي الأولوية للشكل ويقدمه على المضمون. وليس الشكل إلا الصناعة الشعرية التي تتمثل مكوناتها في: الطبع، والوزن، والتخير، والتصوير، وما يتعلق به من رموز الإيحاء، وهو ما عبر عنه بكثرة الماء. ولاشك أن البحث في هذه العناصر قريب من البحث في الشعرية بمعناها الحديث، إذ يهدف مثلها إلى معرفة ما يجعل من عمل لغوي عملا شعريا".[26]

أما الصناعة عند ابن طباطبا العلوي الذي عاصر قدامة بن جعفر فمرتبطة ببناء القصيدة واستوائها على هيئة غاية في الإتقان والجودة والاستواء، وليتحقق ذلك اشترط ابن طباطبا شروطا تتجلى في قوله: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدله ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابق القوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته؛ وأعمل فكره في شغل القوافي بما يقتضيه من المعاني، ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسديه وينيره ولا يهلهل شيئا منه، فيشينه وكالنقاش الرفيع الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ويشبع كل صبغ منها

[25]- الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، - مكتبة مصطفى البابي- مصر، ط1938/1، ج 132/3.
[26]- محمد الواسطي: قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي، مطبعة آنفو -الليدو- فاس، ص: 43.

يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده، بأن يفاوت بين جوهرها في نظمها وتنسيقها"[27]. باستواء هذا النص يمكن تلمس مجموعة من المبادئ والمنطلقات الموضوعية كان لها بالغ الأثر في إرساء أسس الشعرية.

إن ابن طباطبا العلوي هنا يحدد المعايير الفنية والجمالية للشعرية، حيث إنه يلح على ضرورة ملاءمة المستويين الشكلي والمعنوي، لأن هذه الثنائية في نظره متلازمة لا انفصام لها، فإن اجتمعت في الشعر المعاني الصائبة الحسنة بما يناسبها من الألفاظ العذبة الرشيقة تركت أثرا جماليا كبيرا. لم تأت لفظة بناء في نص ابن طباطبا اعتباطا ، بل أوردها وعيا منه بأن الشعر صناعة تشبه صناعة البناء، فالمصطلح يحوي دلالة عميقة، تفيد كتابة شعرية تقيم بين عناصرها علاقة تنظيم وطيدة تشبه إلى حد كبير طريقة وضع الآجر. إذ يتعلق الأمر هنا بوضع الأسس الأولى لتشييد مفهوم الشعرية وذلك بفرض نظام لغوي معين يكفل بناء صرح شعر متين، "وهكذا فإن عناصر الكتابة الشعرية توفر، وهي مرتبة ترتيبا متينا انطباع بناء ثابت لا يترك المكان لأي ضعف، وهذه هي نفس الفكرة المتضمنة في مصطلح نسيج الذي يعني متانة العلاقات القائمة بين عناصره، إن الشعر الجيد هو الذي يؤمن فيه كل عنصر الوظيفة التي تستند إليه بالارتباط مع العناصر الأخرى، إن قيمته دائما نسبية".[28]

يكون بذلك ابن طباطبا قد حدد الشعرية في ثنائية اللفظ والمعنى، إذ لكل منهما خصائص ومعايير ينبغي توفرها، ولابد في الصناعة الشعرية من أن يقوما على مبدإ التناسب والتناغم، حيث إن هذا المبدأ هو الذي يوفر الوظيفة الجمالية للشعرية، وتلافيه يعدمها. لذلك نجد ابن طباطبا يقول: "وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم من معرض حسن قد

[27]- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية، ط 3، ص 43-44.
[28]- جمال الدين بن الشيخ : بلاغة اللفظ والصورة، "علامات" ع 1996/5.

ابتذل على معنى قبيح ألبسه"[29]. يشبه هنا ابن طباطبا الجارية الحسناء بالمعنى والمعرض التي تعرض فيه بالألفاظ، إذ يركز على طريقة صياغة المعاني، إذ لابد أن يتخير للمعاني الجميلة ما يطابقها من الألفاظ الرشيقة التي تكسوها حسنا وأناقة. وعلى العكس من ذلك فإن الألفاظ الرديئة قد تخطف من المعاني الجميلة بريقها فتشينها.

وبالعودة إلى قدامة، يمكن القول إنه يعزي الشعرية إلى مظاهر اتساق وانسجام العناصر والأجزاء البنائية في الشعر، والتي يميزها علم جيد الشعر من رديئه، لأنه استوعب "الدرس الأرسطي الذي يرد علة الجمال في الفن إلى الشكل وإلى الكيفية التي تتناغم بها الأجزاء في كل موحد ينطوي على لذة التناسب ولا ضير على قدامة لو عاد إلى المنطق ليفيد منه في تحديد عناصر الشكل، أو تحديد التناقض الذي يعيب الشاعر، فالتناقض نقيض التناسب، وعناصر الشكل التي تكون صورة القصيدة، ولن يتكشف التناسب الذي عليه التناسب إلا بالمنطق، وله في أرسطو أسوة: إذ إن الأحكام النقدية عند أرسطو تقوم على أسس إستطيقية لا انفصام بينها، من حيث تركيزها على اللذة الخاصة بالشكل في الفن".[30]

وهكذا فإن الصناعة الشعرية هي تلك القوانين والمعايير التي تجعل من قول لغوي ما عملا شعريا، أي تبحث في شروط تحقيق الشعرية، يقول الدكتور محمد الواسطي: "وإنما شبه النقاد العرب الصناعة الأدبية بالصناعات، على الرغم من أن الأولى لسانية لغوية والثانية يدوية مادية لما بينهما من علاقة تتمثل في دقة الإتقان وحسن الأساليب الفنية التي تجعل من نص ما نصا أدبيا، ومن ثم فإنها ليست ببعيدة عن الأدبية والشعرية، ولا نبالغ إذا قلنا بأنها من السبل المؤدية إليهما"[31].

يبحث قدامة في مكامن الجمال في الشعر، فالصناعة عنده لها مفهوم خاص لا يقف عند مجرد التمييز بين العناصر البنائية للشعر، بل يتجاوز ذلك إلى البحث في علة الشعرية وبواعثها ومآتيها، التي يردها إلى ما ينطوي عليه الشعر من تجانس بين

[29]- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص: 41.
[30]- جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1995/5، ص 102.
[31]- محمد الواسطي: قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي، ص: 42..

العناصر والأجزاء، ويتجلى ذلك في تصور قدامة للقصيدة - بالتركيز على الصياغة- على أنها نسيج لغوي من العلاقات البنائية تنتظم فيه الألفاظ والأساليب ويشد بعضها بعضا.

هكذا استطاع قدامة أن يخلص الشعر من المعايير والقيم الأخلاقية بما فيها الصدق والكذب، وانصب اهتمامه على الصدق الفني، لأن ذلك يدخل في صلب صناعة الشعر، ولأن الصورة هي التي تحدد قيمة الشعر وليس معناه مجردا عن شكله لأن ذلك يجرنا لا محالة إلى الحكم على الشعر بمعايير وقيم أخلاقية تتعلق بمعتقدات الشاعر، لا علاقة لها بالشعر باعتباره قولا فنيا وصناعة جمالية، أو بعبارة أخرى خارجة عن موضوع الشعرية في كونه علما يضع الوظيفة الجمالية في المقام الأول، يؤكد قدامة على "أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر، ومن غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أن لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة".[32]

حسب رأي قدامة، للشاعر أن يختار ما يشاء من المعاني سواء كانت أخلاقية أو غير أخلاقية شريطة أن يجيد فيها، لأن المزية تكون في الصورة التي تصاغ بها المادة وليست في المادة نفسها، أي أن كل معنى من المعاني يمكن أن يصاغ بطريقة مختلفة، وهذا ما يعرف بالأسلوب، فلكل شاعر طريقته الخاصة في سبك المعاني. فلا تزيل فحاشة المعنى جودة الشعر كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب رداءته، فالنجار الماهر يستطيع أن يصنع من رديء الخشب أجمل الأشكال، والذي لا يتقن صنعته لا يستطيع أن يصنع من الخشب الجيد أي شيء جميل، وهكذا حال الشعر، باعتباره صنعة شأنه شأن سائر الصناعات.

تنم نظرية قدامة الشعرية عن نضج مبكر، إذ تقوم على رؤية جمالية محضة، حيث دعا إلى فصل الشعر عن كل المعايير الأخلاقية، ودافع عن جمالية الأسلوب،

[32]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 65.

وانتصر للصياغة اللغوية؛ بمعنى أن قدامة جعل الشعر يقوم على أساس تآلف العناصر وتجانس الأجزاء استنادا على جودة الصياغة والتصوير. لهذا فإن أي حكم أخلاقي لا قيمة له بالنسبة لنقد الشعر، إذ يجب "علينا أن نتذكر أن المعنى الشعري يرتبط في علاقة مع اللفظ ومع الوزن ومع القافية طالما دخل مجال الشعر، وإذن، فلا يمكن الحكم عليه خارج هذه العلاقات التي اندرج فيها أو باستبعاد الخصوصيات التي ينطوي عليها بعد اقترانه بهذه العناصر الشعرية. ومعنى ذلك أنه علينا أن نحكم على المعنى، أو نميز جيده من رديئه، لا باعتباره معنى أخلاقيا وإنما باعتباره معنى شعريا"[33]. ينبغي أن نحكم على المعنى بالكيفية التي يصاغ بها ونبحث في مواطن الإجادة فيه، فالقيمة الشعرية للمعنى تتحدد في صورته خارج أي معيار أخلاقي أو غيره إذ "على الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة"[34].

لقد حسم قدامة الخلاف في مسألة الصدق والكذب في النقد العربي وضرب بها عرض الحائط، وذلك بنظريته الإستيطيقية التي لا تحكم على اعتقاد الشاعر وإنما على الشكل الذي يستطيع أن يخوض ويتناقض في كل المعاني والأفكار التي ينقلها، شريطة أن يبرزها في حلة جميلة. فمعيار الشعرية هنا يتحدد بالكيفية التي يعبر بها الشاعر عن أحاسيسه وأفكاره لا بصدقه أو كذبه في نقل ذلك، وهذه ميزة الشاعر الحقيقية، إذ يستطيع أن يصف كل ما عاناه أو عاينه من تجارب وصفا فنيا، عكس غيره - الإنسان العادي- فإنه لا يستطيع أن ينقل كل ما يعانيه أو يحسه بالطريقة ذاتها.

سعى قدامه إلى تكريس مذهب شعري جمالي، يقوم على ضرورة التأمل في المعنى الشعري في علاقته مع كل العناصر البنائية للشعر، واستحضار كل الخصوصيات الشعرية المرتبطة بموضوع الشعر، واستبعاد كل الأحكام الخارجية التي

[33]- جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص: 97.
[34]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص: 66.

تستند على أسس لا تمت إلى علم الشعر بصلة كالأخلاق أو غيرها، وقد صرح بذلك في كتابه "نقد الشعر" فقال: " فإني رأيت من يعيب على امرئ القيس في قوله:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضعا فألهيتها عن ذي تمائم محول

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق وتحتي شقها لم يحول

ويذكر أن هذا المعنى فاحش. وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته"[35] . لقد استغرب قدامة ممن يعيب هذين البيتين على أ ساس ما فيهما من فحش، لأن هذا الحكم يتعلق بمعنى الإبداع الفني وبالتالي تمييز جيده من رديئه.

- **شعرية النظم :**

استطاع عبد القاهر الجرجاني، من خلال نظرية النظم أن يحدد معالم الشعرية العربية بشكل أكثر جلاء عن طريق ضبط طرق التعامل مع النصوص التي لا تتأتى إلا من خلال إحكام النظم الذي تجتمع فيه عناصر عدة تضمن سلامته وتألقه. ومن هنا كان التركيز على النواحي الإبداعية والجمالية للشعر تأكيدا على شعرية رحبة تتسع للمنثور وللمنظوم، أطلقت العنان للشاعر كما للمبدع الفنان لخلق جديد، انطلاقا من عالم لغوي متحرر من القوالب الجاهزة وقواعد اللغة المكبلة. فالنظم "ليس إلا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية"[36].

لقد اتخذ الجرجاني النظم باعتباره المظهر الراقي للتعبير، والاستخدام المتمكن للغة في أعلى مستوياتها البنائية والجمالية، ووسيلة لتحديد الإعجاز القرآني، وقد كان سبيله في ذلك التفريق بين الأسلوب القرآني عن غيره من أساليب القول المختلفة. وقد وقع اختيار الجرجاني على الكثير من الشواهد الشعرية لاكتشاف خصائص اللغة المنظومة ومقارنتها بلغة القرآن الكريم، فبين أن للشعر أيضا إلى جانب القرآن أساليب جمالية، مبنية على صور جذابة وتراكيب لغوية مختلفة تنسجم فيما بينها من خلال

[35]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص: 66.

[36]- محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني. مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط 1995/1.

علاقات تركيبية ذات خصوصية دقيقة تعكس فرادة الخطاب الشعري، فاللغة عند الجرجاني: "ليست مجرد ألفاظ أو معان فحسب، ولكنها تحمل إلى جانب ذلك الكثير من الجوانب الموسيقية والوجدانية والخيالية، إضافة إلى ألوان من الرموز والإيحاء والإيجاز، واللغة هي مادة العمل الأدبي بما يحمله من صور ومشاعر وأخيلة"[37].

تستند عملية النظم إلى تحديد العوامل المتحكمة في الصياغة الشعرية، والتي تعتبر أمورا نفسية تخالج الشاعر وتجعله ينظم عمله بطريقة خاصة. وذلك من خلال ربطه الطبع بأسرار الفكرة والبصيرة، ما يقربه من دواخل النفس ونزوعها اتجاه القدرة الجمالية والبراعة في النظم والتأليف، جاعلا من أساس الارتباط المنطقي للمفردات شرطا ضروريا في قرض الشعر، إضافة إلى ذلك، القوى النابعة من ذات الشاعر والمساعدة له على الإبداع حتى تأتي الألفاظ آخذة بعضها برقاب بعض متآزرة فيما بينها في تأدية المعنى بحيث يكون بينها اتصال سببي لا يجوز معه تغيير أو تبديل مفردة بأخرى، يقول الجرجاني في هذا الصدد: "واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك، أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك..."[38].

فحدوث الانسجام والملاءمة بين المعنى الذي يراد نقله وبين الشكل المناسب لنقله، أي التناسب بين الدال والمدلول يتم عن طريق جملة من العلاقات النحوية داخل السياق الذي يتحكم بدلالة المفردة، ويوجهها نحو الدلالة الكلية وهذا يعني أن المفردات مجردة من قد تتنازل عن دلالتها الجزئية جراء اندماجها مع بعضها لتؤدي وظيفة الخطاب الذي انتظمت في سياقه، ذلك أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وإن الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ"[39].

---

[37]- أحمد علي دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط 1986/1، ج 45/1.

[38]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة. 1992، ص: 55.

[39]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 46.

لقد حسم الجرجاني الخلاف القائم بين النقاد في قضية اللفظ والمعنى، فلم يعط الأفضلية لأحدهما على الآخر، بل يرى أن بينهما تكاملا لا يقبل القسمة ولا التفاضل، فالنظم عنده هو انعكاس حقيقي لبراعة الشاعر وسعة خياله، حيث يستطيع أن يعطي اللفظ والمعنى بعدا جديدا متميزا يختلف فيه عن غيره. ولهذا رفض أن تكون المزية أو الفضل في النظم الشعري راجعة إلى اللفظ دون المعنى أو العكس، حيث يرفض أساسا، أن تكون "العلاقة بين الأشياء المنفصلة بعضها عن بعض، ويرى أنها إنما يجب أن تكون من طراز بين الشيء ونفسه، أو بين الشيء (المعنى) وصورته (شكله ومظاهر وجوده)، فكما أنك لا تستطيع أن تفصل صورة الشيء عن الشيء فتنسب لها المزية والفضل دون الشيء، كذلك لا تستطيع أن تفصل صورة المعنى (الهيئة التي خرج بها)، عن المعنى في الشعر لتمنحها المزية دونه وإذا امتنع ذلك، فلم يبق إلا أن تنسب المزية والفضل للمجموع المتألف منهما، أي للصورة، أو للتأليف والنظم"[40].

إن النظم عند الجرجاني يتجاوز التركيب اللغوي في الجملة بل يمتد إلى دراسة العلاقة القائمة بين أجزاء الكلام ليشمل كل المراحل التكوينية والدلالية للخطاب الشعري، فالنظم كما يختص بالمعاني النحوية يختص كذلك بالتأليفات اللفظية، فدوره يظهر بصورة جلية في إحداث التناسب بين المعاني وتوظيف مختلف الأشكال اللفظية لضمان هذا الترابط والانسجام، حتى تتحقق المزية والفضل في الخطاب الأدبي.

لم يفصل الجرجاني في نظريته بين الكلمة والسياق ولا بين النحو والبلاغة، بل أكد ترابط العلاقة بين النحو والبلاغة. فهو لم ينكر دور الانحراف اللغوي في تحقيق الشعرية، بل كشف أوجهه الجمالية المتعلقة في المستويات اللغوية المتعددة النحوية والبلاغية والمنطقية، إلا أنه أكد على ضرورة مراعاة المعاني النحوية في ذلك كله. فعن طريق هذا التصور الناضج "حاول عبد القاهر الجرجاني ردم الهوة الفاصلة بين النحو والبلاغة بجعلهما أساسا واحدا لقيام الشعرية أو ما يسمى بعلم الأدب"[41].

---

[40]- د. عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع بيروت، ط 2005/1، ص: 84.

[41]- محمد كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، ص: 24.

لقد استطاع عبد القاهر الجرجاني أن يزاوج في نظريته بين النحو والبلاغة حيث يجعلهما بمثابة الجسد والروح لقيام الشعرية يقول في هذا الصدد: "واعلم أني لست أقول إن الفكر لا يتعلق بمعاني الكلم المفردة أصلا، ولكني أقول إنه لا يتعلق بها مجردة من معاني النحو، ومنطوقاتها على وجه لا يتأتى معه تقدير معاني النحو وتوخيها فيها...وإلا فإنك إذا فكرت في الفعلين أو الاسمين، تريد أن تخبر بأحدهما عن الشيء أيهما أولى أن تخبر به عنه وأشبه بغرضك، مثل أن تنظر: أيهما أمدح وأذم، أو فكرت في الشيئين تريد أن تشبه الشيء بأحدهما أيهما أشبه به كنت قد فكرت في معاني أنفس الكلم، إلا أن فكرك ذلك بم يكن إلا من بعدما توخيت معنى من معاني النحو"[42].

وهكذا تلاشت مع الجرجاني إشكالية ثنائية (اللفظ والمعنى)، وحلت محلها وحدة بنية الخطاب الأدبي في صورته ودلالته، حيث مثلت نظريته ثورة في مسار الفكر الإنساني بشكل عام والفكر النقدي العربي بشكل خاص سواء على مستوى النظرية أو على صعيد المنهج اللغوي الإجرائي القويم الذي اعتمده، فهو "منهج النحو الذي لا يقف عند حدود الحكم بالصحة والفساد،بل يمتد في البحث عن العلاقات التي تقيمها اللغة بين الكلمات، وإلى اجتلاء معانيها، وكشف غامضها، وبذلك اتسع أفق النحو وغنيت مادته، ودخل فيه كل ما يراعى في النظم من تقديم وتأخير وما إليه من أسباب الجودة وعدمها، مما استقر عليه العرف فيما بعد بجعلهما من علم المعاني، ومن ثم فإن الأساس عنده هو النحو، على أن يشمل النحو علم المعاني، وأن يتجاوز القواعد النحوية إلى الجودة الفنية"[43].

لم يعط عبد القاهر الجرجاني عناية كبيرة للشكل الخارجي من وزن وقافية، فالشعر في نظره نظام يحقق وجوده الفعلي بمادته التعبيرية ومحتواه النظمي لا من خلال بنائه الشكلي. فليس للوزن دور مؤثر في بناء الكلام الشعري أو في خلق ما هو شعري، إذ "إن الوزن ليس هو الفصاحة والبلاغة في شيء، إذ لو كان له مدخل فيهما، لكان يجب

[42]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 410-411.
[43]- مقال بمجلة الفكر العربي، ع 46 السنة 1987 ص 149. نقلا عن محمد كنوني القصيدة العربية المعاصرة، ص: 25.

في قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة...، فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما، ولا به كان كلام خيرا من كلام"[44].

حيث يمكن الحصول على لغة شعرية مع إسقاط الشكل الإيقاعي، إذ المعول عليه هو كشف ما يتضمنه الكلام من إمكانات دلالية وطاقات جمالية وتوظيفها توظيفا متميزا.

ويذهب عبد القاهر الجرجاني في نظريته إلى أن ما نعبر به من صفات الحلاوة والطلاوة والرشاقة والأناقة على الألفاظ من حيث خصائصها الشكلية ومن حيث بنيتها الصوتية وجرسها الموسيقي، مرده إلى ما تتركه المعاني عندما تقع على القلب فيطرب لها بما تحركه من عواطف وأحاسيس وهذا ما نص عليه في قوله: "فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق وحسن أنيق وعذب سائغ وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي بل أمر يقع من المرء في فؤاده وفضل يقتدح العقل من زناده"[45].

وعليه فالألفاظ وسيلة وليست غاية، إذ الغاية هي البلوغ إلى مواطن الجمال والإحساس بها، وهذا الإحساس يأتي عن طريق السياق اللغوي الذي يتحكم في توجيه الدلالة المفردة؛ وهذا يعني أن المفردات تخفت دلالتها وتصهر مع أخواتها المجاورة لتؤدي وظيفتها الجمالية داخل السياق الذي انتظمت فيه، بما تستعيره من طاقات فنية من نبع الخيال عن طريق التصوير وبما تثير المعاني في النفس من سحر، "فالجميل جميل لتأثيره في النفس، وإثارة المشاعر والذكريات، أو لإثارة الملكات والحواس بتحريكها حتى تفطن إلى الحس المعنوي، وتصله بألوان الحسن المادي الذي تراه في الطبيعة في تناسقها، وفي تآلف كائناتها وأصواتها وألوانها وحركاتها"[46].

عبر عبد القاهر الجرجاني في مواقفه عن أصالته الفكرية ونضج رؤيته النقدية حيث "إن علاقة الدال بالمدلول لم تعد علاقة ثنائية بين قطبين هما اللفظ والمعنى، وإنما

---

[44]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 94.
[45]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: تح محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة. 1991، ص: 3.
[46]- بدوي طبانة: البيان العربي، دار العودة، بيروت، ط 1972/5، ص: 192.

صارت علاقة تماثل قائمة على التلاحم الحميمي بينهما ضمن وحدة عضوية دالة هي النظم، لدرجة أن ما نسبغه على الألفاظ من صفات ليس مرده إلى تلك الألفاظ من حيث هي أصوات وأجراس حروف، بل مرجعه إلى المعاني التي تقع في القلب والعقل"[47]، وهذا يعني أن الفكر الناظم لا يتعلق بألفاظ الكلم، بل بمعاني الكلم يقول الجرجاني معربا عن ذلك: "واعلم أن ما ترى من ترتيب الألفاظ، وتواليها في النطق، على النظم الخاص، ليس هو الذي طلبته بالفكر، ولكنه يقع بسبب ترتيب المعاني ضرورة من حيث إن الألفاظ، إذا كانت أوعية للمعاني، فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس، وجب للفظ الدال عليه، أن يكون مثله أولا في النطق، فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون مقصودة قبل المعاني، بالنظم والترتيب، وأن يكون الفكر في النظم الذي يتواصفه البلغاء في نظم الألفاظ، أو أن يحتاج الناظم بعد ترتيب المعاني، إلى فكر يستأنفه، حتى تجيء الألفاظ على نسقها فباطل من الظن، ووهم لمن لا يوفي النظر حقه"[48].

لقد وضعت نظرية النظم اللبنات الأولى والحجر الأساس لبناء النظرية الأسلوبية، وذلك عندما اعتمدت على مبدإ تماهي ثنائية اللفظ والمعنى، ففي الوقت الذي تطرب فيه النفس لرشاقة الألفاظ ونغمها وحلاوتها، يستجيب الفؤاد لتناغم المعاني وتعانقها وانسجامها، في سياق النظم، وخير دليل على ذلك ما عبر عنه كروتشيه في قوله: "إن الحقائق التعبيرية تتحد في المنبع الصادر عنه، والمضمون والصورة يتحدان في الحقيقة التعبيرية"[49].

يقترب مفهوم الكلام عند الجرجاني من مفهوم الأسلوب الذي هو بمثابة الأداء الفردي للغة، ويميز الجرجاني بين نمطين من الكلام.

-أسلوب تواصلي: لا يتطلب من صاحبه فكرا وروية بل يطلق الألفاظ بحسب سليقته اللغوية، ويرتبها بطريقة تؤدي وظيفتها التواصلية بشكل مباشر.

---

[47]- محمد كنوني: القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، ص 25-26.

[48]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 43.

[49]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس، ط 1، ص 118.

-أسلوب جمالي: وهو الذي يعمل فيه الفكر على توخي المعاني وتخير الألفاظ؛ بحيث تكون هذه الألفاظ سهلة المخرج رشيقة المبنى تؤدي المعنى الذي أنيطت به على أحسن وجه، فيعمد إلى ضم بعض الألفاظ إلى بعض كناظم اللآلئ. حتى "تتحدد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط الثاني منها بأول، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في جهة ما يضع بيساره هناك"[50].

وهذه المواقف البنيوية للشعر ليست بدعة جاء بها الجرجاني في نظريته النقدية، وإنما هي موجودة في تجارب نقدية سابقة عليه، فابن طباطبا العلوي مثلا، قد استخدم مصطلح (البناء) أثناء حديثه عن ضرورة تماسك والتحام عناصر الفعل الإبداعي من حيث المبنى والمعنى، إذ يقول "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة، مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدله ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته"[51]. وهذا التصور يعود إلى عقيدة راسخة لدى الناقد العربي القديم، مفادها أن جمال القصيدة أو النص الشعري يكمن في الوحدة التي تطبع الأجزاء المكونة له حتى إن القانون الخامس من عمود الشعر، جاء ليؤكد على هذا الأمر بحيث يقول المرزوقي: "وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن والطبع واللسان، فما لا يتعثر للطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمراره واستهلاله. بلا ملال ولا كلال، فذلك يوشك أن يكون القصيد منه كالبيت، والبيت كالكلمة، تسالما لأجزائه وتقارنا"[52].

ومن ثم كانت هذه الوحدة البنيوية التي ركز عليها النقاد القدماء وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني الحجر الأساس لظهور الشعرية البنيوية بعد أمد بعيد عند الشكلانيين الروس وبالخصوص مع جاكبسون الذي بلور مفهومه للوظيفة الشعرية، ناهيك على أن هذا الموقف البنيوي العربي القديم قد لقي في نظرية النظم المرعى الخصيب والحصن

[50]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 93.
[51]- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، ص: 139.
[52]- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل بيروت، ط 1891/1، ج 10/1.

الحصين فنمى وزكى، وشكل ملمحا من ملامح القيمة الجمالية إلى حد أصبح لا يمكن تصور شعر جيد مع غياب تناغم وانسجام كل عناصر وأجزاء النص الإبداعي. ومن ثم كان الانتقال من التعدد إلى الوحدة، انتقالا منطقيا، يزكي الطرح الذي ذهب إليه د. علي أبو ملحم، إذ يعتبر "الجمال: ...قوامه عدد من المزايا تعود إلى اثنين هما اعتدال الأجزاء الداخلية في تركيب الشيء وتناسقها، فالشيء الجميل يجب أن يكون مركبا من أجزاء متنوعة فإذا كان مكونا من جزء واحد لا تنوع فيه كان بسيطا وغير جميل"[53].

لما كان الخطاب الأدبي مجالا لتكريس الوظيفة الجمالية، فقد أولاها الجرجاني عناية خاصة، بل سخر للبحث عن أسرارها كتابين ("دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة")، فحزم نفسه على تفادي كل النقائص التي شابت عمود الشعر العربي عند النقاد الأوائل الذين بحثوا في أسس الجمال والجودة في الشعر العربي القديم. وهكذا فقد أخذ على عاتقه ضرورة تأسيس نظرية متكاملة قائمة على عناصر يحكمها الانسجام والتناغم، التي ما إن توفرت في عمل إبداعي حتى تبعث في نفس المتلقي الإعجاب والإحساس القوي بالجمال، وعيا منه بأن ذلك لن يتأتى في الخطاب الأدبي إلا باختيار الألفاظ وانتقائها وتأليفها وفق نسق معين ونظام محكم. فينبغي إذن أن "يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، ويختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه وأتم له وأحرى بأن يكسبه نبلا، ويظهر فيه مزية"[54].

لجأ الجرجاني في إبراز نظريته إلى التمثيل على الصورة المجتمعة من اللفظ والمعنى بأنواع الصناعات التي كانت مزدهرة في عصره مثل: النسج والصياغة والصبغ والوشي والتحبير والتفويف والنقش والبناء...يقول: "الكلام كنسج الديباج، وصوغ الشنف، والسوار، وأنواع ما يصاغ، وكل ما هو صنعة، وعمل يد بعد أن يبلغ مبلغا يقع التفاضل فيه"[55]. فكما "يفضل النسج النسج، والصياغة الصياغة، ثم يعظم الفضل، وتكثر المزية حتى يفوق الشيء نظيره، والمجانس له، درجات كثيرة، كذلك

---

[53]- د: علي أبو ملحم: في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط 1990/1. ص: 113.

[54]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: 44.

[55]- المصدر نفسه، ص: 260.

يفضل بعض الكلام بعضا"[56]. وهذا ما يدل على ميزة النظم لأنها هي التي تحقق مبدأ التفاوت دائما. وقد أبرز الجرجاني التفاوت بين صورتين يظنهما الناس ممثلتين لمعنى واحد حين أورد أمثلة من القرآن والشعر، وبين التفاوت بين الصياغات، وأوضح أن المعنى في صورة هذا غير صورته في ذلك.

ومن هنا يقيم الجرجاني مقاربة إجرائية بين إنتاج الخطاب الأدبي وطريقة إنتاج بعض أنواع الصناعات المادية، فيقول: "إنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ، التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ ومواقعها ومقاديرها، وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يتهد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر في توخيه معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول (النظم)"[57].

يلح هذا النص في مسألة نظم الشعر أو إنتاج الخطاب الأدبي بصفة عامة، على ضرورة انتقاء اللفظ المناسب من بين المخزون اللغوي الذي يتيحه المحور الاختياري للألفاظ، وعلى طريقة تأليفها وإقامة علاقات سياقية بينها وفق نسق تحكمه نظرة عقلانية، وذوق جمالي، يضفيان على الخطاب شعرية فائقة الجمال.

-شعرية التخييل :

ما دمنا نتحدث في هذا المحور عن الشعرية العربية، فقد آثرنا تتبع مكون التخييل باعتباره النواة المركزية في الشعر، ما دام هذا الأخير جنسا من التصوير الذي تجود به مخيلة الشعراء وتستبين قوة طبائعهم به، وقد توصلنا في نهاية المطاف أنه لا سبيل لمعرفة مفهوم الخيال ووظيفته في الشعر وفي الصورة الشعرية على وجه التحديد إلا بمعرفة وجهة نظر أحد أهرام النقد العربي، ألا وهو حازم القرطاجني الذي ضرب بسهم في مجموعة من آراء الفلاسفة والنقاد والبلاغيين في آلية الخيال وطبيعة اشتغاله فجمع فأوعى.

---

[56]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 35.

[57]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 87-88.

جاءت نظرية حازم متكاملة؛ فهي عصارة أفكار نقدية وفلسفية وبلاغية تمتد جذورها من الفكر العربي إلى الحضارة اليونانية. حيث أفاد حازم من الفلسفة اليونانية خصوصا من حكيمها أرسطو، ومن الفلسفة العربية الإسلامية خصوصا مع رائدها ابن سينا أحد شراح أرسطو، واستطاع بذلك أن يرقى بهذا التراث الذي أعاد إنتاجه إلى هذا المزيج بين الفلسفي والنقدي. فهو يجمع في تعريفه للتخييل خلاصة ما توصل إليه شراح أرسطو الذين ربطوا المصطلح ربطا وثيقا بعلم النفس القديم، فاستطاعوا بعد أن كيفوا معطياته مع تصورهم لمهمة الشعر أن يدركوا فاعليته السيكولوجية على مستوى التلقي لأن الصور المتخيلة في شعر أي شاعر تعتمد على أشياء كثيرة من ملامح بيئته ومشاهدها، فتختزن ذاكرته تلك الملامح والمشاهد ثم تخلق قوة التخييل فيها صورا جديدة منها اعتمادا على عنصر المحاكاة كما بين حازم القرطاجني.

لقد أسهمت كل تلك العوامل في تكوين نظرية حازم العلمية والأدبية، والمتمثلة في رؤيته الموضوعية للشعر على نحو أضحت فيه الشعرية تكاملا فنيا بين المباني في سربالها العروضي، والمعاني في تأثيرها الانفعالي. وتتجلى تلك المزاوجة في تعريف حازم القرطاجني للشعر على أنه "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو مقصورة بحسن تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك"[58]. ينطوي هذا التعريف على عناصر بنائية يستوي بها وتجعله مغايرا لما عداه من فنون القول، والتي قوامها الوزن والقافية. وكذلك على خصائص نوعية، أسلوبية، وفنية للشعر تقوم على حسن التخييل والمحاكاة، التي تمنح القصيدة قوة انفعالية وتأثيرية في القرارات النفسية للمتلقي.

لقد لامس حازم القرطاجني في هذا التعريف الدقيق للشعر مجموع العناصر التي تدخل في العملية الإبداعية، التي من شأنها أن ترقى بها إلى أعلى عليين في مدارج الشعرية لما تكفله لها من شروط بنائية وجمالية. فهو في تعريفه لا يقتصر على الشاعر وحده من حيث ضرورة ملاءمة كلامه لحالته النفسية، وذلك بأن ينقل إلينا أحاسيسه

[58]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 71.

ومشاعره بكتابة فنية مبتدعة تبتعد عن النسج الحرفي للكلمات. بل يخص أيضا المتلقي من حيث التأثير، إذ على الشاعر أن يتغيا من إنشاء الشعر إحداث انفعال في نفس المتلقي عن طريق المحاكاة التي يعقدها الشاعر بين الصور المحسوسة والصور الذهنية، فيستفز خيال المتلقي ليفك خيوط هذه المحاكاة وعندها يحدث الانفعال الذي يعمق ويحدد وعيه بالأشياء فيحبب إليه بعضها ويحمله على طلبها ويكره إليه أشياء أخرى فينفره منها.

وهذا ما نجده عندما يتحدث عن الانفعالات التي يحدثها الشعر في المتلقي عندما يبين بأن "هذه الإثارة تحدث فعلها لدى المتلقي فيما يسميه علم النفس القديم قوة الإدراك الباطن، في القوة الذاكرة لدى المتلقي "[59].

يلح القرطاجني على العناصر البنائية في الشعر غير أنها وحدها لا تكفل للشعر طابع الشعرية إلا إذا جاءت مقرونة بالمحاكاة التي تغترف من معين الخيال باعتبار هذا الأخير جزءا لا يتجزأ من العمل الفني .

وقد أفاض حازم القرطاجني الحديث عن عنصر التخييل؛ عن تكونه وإنشائه ووجوده، وعن دوره في التأثير في نفسية المتلقي. فنجده يقول بعد تحديد العناصر البنائية للشعر الحديث عن أهمية المحاكاة في النظم: "...وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والعجب حركة النفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها"[60].

يربط حازم بين التخييل وإثارة العجب حيث يجعل الأول سببا للثاني، وهو ربط يعني أن أخيلة الشعر تبعث في نفسية المتلقي إعجابا بالصور التي تبدعها مخيلة الشاعر من المعطى الحسي. فالعجب تعبير عن ضرب من الاستحسان وإثارة الدهشة لما يبدعه الخيال من صور متنوعة وجديدة، إذ من شأنها أن ينفعل لها المتلقي بغير إرادته، حيث تحدث هذه الصور هيئات مختلفة من تلذذ وانتشاء تنبسط له النفس وتطرب، أو ألم وحزن تنقبض له النفس.

---

[59]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط 3/ 1992، ص: 298.

[60]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 71.

يعتبر القرطاجني أن التخييل جوهر الشعرية، إلا أنه يؤكد على أن التخييل هو معيار التفاضل في الصياغة الجمالية للألفاظ، والصور المتقنة للمعاني. ولعل أعلى درجات الشعرية حينما يقترن التصوير الفني بالغرابة والتعجب، وذلك يستلزم "أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثير النفس لمقتضى الكلام، والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها، فورودها مستنذر ومستطرف لذلك، كالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه من سبب الشيء تخفى سببيته أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بهما أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها"[61].

يرى القرطاجني أن شعرية أي نص ترتكز على دعامتي الإبداع في القول والغرابة اللذين يتفاوتان بحسب قوة مخيلة الشاعر وجودة قريحته، إذ النفوس تميل إلى الصور المبتكرة والمخترعة وإلى المعاني التي تولد فيها إحساسا بالجمال فتتحرك وتتأثر بقوة المحاكاة في القول الشعري، وإن كانت كاذبة، "فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا، وربما كان المتيقن كاذبه متخيلا"[62]. فالشعر ليس له حدود لأنه ثمرة خيال خلاق يحبب فيه الكذب عن الصدق "فأكذب الشعر أعذبه"؛ الكذب هنا ليس الكذب الأخلاقي بل الكذب الفني بمعنى الإبداع والبعد عن النسج الحرفي للأشياء، فالصورة الفنية ترتبط بأحاسيس الشاعر ولواعجه أشد من ارتباطها بأصلها الخارجي الذي يكفل لها الصدق. فالشعر يتغيا أن يبعث فينا الأمل والارتياح، وأن يجدد وعينا بالأشياء ولو تعارض ذلك مع مقتضيات العقل والمنطق.

يولي حازم القرطاجني أهمية قصوى للتخييل في الشعر، إذ يجعله ثمرة تسهم في إنتاج كل العناصر البنائية والتكوينية للشعر من معنى ووزن، وأسلوب ونظم، ويتحقق أثره على مستوى التلقي بما يثيره من صور حسية تنفعل لها نفس المتلقي بشكل لا إرادي، لما تحمله هذه الصور من قوة تأثير معنوية وأسلوبية، ومن ثم فإن التخييل هو

---

[61]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 90.

[62]- المصدر نفسه، ص: 84.

ذلك الأثر الشعري الذي تولده بنية الشعر بأنحائها الأربعة، "من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن"[63]. إلا أنه ينبغي الإشارة إلى أنه لن تتحقق فاعلية التخييل في المتلقي إلا من خلال القصيدة الغنية بالخصائص التخييلية التي تجعلها مؤثرة فيمن يتلقاها، لا بالأقاويل المباشرة، أو بالنقل الحرفي للأشياء، وإنما بالأقاويل المحاكية أو الخيالية، وكلتا الصفتين تشير إلى واحد مادامت المحاكاة ليست مجرد نقل حرفي، المهم أن القصيدة باعتبارها النتيجة الطبيعية للفعل التخييلي للمحاكاة تقوم على مجموعة من الصور المنتظمة في بنية إيقاعية، ذات محتوى شعوري أو انفعالي يتفاعل معه المتلقي، خاصة عندما يثير صور القصيدة في ذهنه، أو يستدعي من ذاكرته طائفة من الخبرات المختزنة، تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع محتوى صور القصيدة، مما يفرض على المتلقي حالة نفسية خاصة، هي بمثابة الاستجابة التخييلية للقصيدة[64].

يمكن القول إن حازم القرطاجني، جعل مدار الشعر على التخييل الذي يرخي بظله على المبدع والمتلقي، إذ إنه لا يمكن أن تتحقق الشعرية دون فاعلية قوة المخيلة عند المبدع وعند المتلقي على حد سواء، وذلك باستدعاء الشاعر للصور والانفعالات المختزنة في ذاكرته، وما تحدثه هذه الصور المتخيلة من آثار في المتلقي. وهذا ما ينص عليه حازم عندما يقول: "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط والانقباض"[65].

إن التخييل عملية ذهنية مشتركة بين الشاعر والمتلقي بما يثيره من انفعال، فالشاعر بما يصوره من أفكار تعبر عن حالته الشعورية وتجاربه الذاتية بطريقة مبتدعة تتجاوز المألوف والظاهر، يستطيع أن يؤثر في ذهن المتلقي بكل هذه الصور والأفكار التي تبتكرها مخيلته تأثيرا ينتهي به إلى التوقف والنظر في سلوكاته. وإذا ما عجز

---

[63]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 89.

[64]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1995/5، ص: 19-197.

[65]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 89.

المتلقي عن بلوغ ذلك المستوى من الخيال فإن ذلك راجع لا محالة إلى ضعف عملية التصور والتخيل عنده، فلكي تعطي عملية التلقي أكلها لابد أن ترقى قوة مخيلة المتلقي إلى مستوى طاقة الشاعر الذهنية التي استثمرها في ابتداع صوره الشعرية. "جلي أن مفهوم حازم للتخييل الشعري يستند إلى أساس سيكولوجي واضح، له جذوره الأصلية في علم النفس الأرسطي، على النحو الذي أوضحه أساتذة حازم من الفلاسفة، ولذلك كان حازم يستخدم مصطلح "الصورة" بمفهوم مخالف...، فلم تعد الصورة عنده تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب، ولم تعد تحوم حول مفهوم التقديم الحسي، وإنما أصبحت محددة في دلالة سيكولوجية خاصة"[66]. ونجد ذلك واضحا في قول حازم القرطاجني عندما يقول: "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصور الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصور الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم"[67].

لقد حظي التخييل مع حازم بقيمة شعرية قصوى، وذلك عندما أكد على الارتباط القوي بين المخيلة والانفعالات، حيث أضحى نواة الشعر ونبع وظيفته الجمالية، فمد الشاعر بلغة خاصة لا تهدف إلى ملامسة الظاهر كما هو الشأن بالنسبة للغة العلمية أو الفلسفية، وإنما يستعمل لغة تثير الانفعالات وتتصل بالأحاسيس والشعور لدى المتلقي وتولد في ذهنه تصورات متباينة بما تثير في مخيلته من صور ومدركات حسية، تدفعه إلى تجديد وعيه بالأشياء، فترغبه في بعضها وتنفره من بعضها الآخر.

وقد أكد حازم في أكثر من موضوع على أن قوة تأثير الخيال في المتلقي تتم على مستوى اللاشعور دون أن تتدخل الروية في ذلك، يقول: "اشتد ولوع النفس بالتخييل، وصارت شديدة الانفعال له، حتى إنها ربما تركت التصديق للتخييل، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها...فيبسطها التخيل للأمر أو يقبضها عنه. فلا تقتصر في طلبه أو الهرب

[66]- جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 299.
[67]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 19-19.

منه من درجة المبصر لذلك فيكون إيثار الشيء أو تركه طاعة للتخييل غير مقصر عن إيثاره أو تركه أو انقياده للروية"[68].

إذن يرتبط التجييل ارتباطا وثيقا بالسلوك الإنساني بما تثيره البنية الشعرية من تنوع وجدة يبدعها الخيال، لها القدرة على التأثير في المتلقي وتوجيه تصرفاته دون أن يعي، ذلك لأن "الشاعر يقيم صوره على أساس أن يثير في القارئ أو المستمتع إحساسا معينا، أي أنها واسطة بين انفعال القارئ وما هو مسموع أو مقروء. لكن وجاهة الصورة لا تتأكد فقط حين يتم تخيلها بكل ما تحتوي عليه من ظلال شعورية وأبعاد نفسية، بل أن الصورة الشعرية لتدق أحيانا ليبدو لأول وهلة أن لا صلة لها بالشعور المراد إثارته في المتلقي، ومع ذلك فإن صلتها بالشعور آكد وألصق"[69].

سبق أن أشرنا إلى أن التخييل الشعري يقع من أربعة مستويات أو أنحاء على حد تعبير حازم: من جهة المعنى، واللفظ، والأسلوب، والوزن. ولكل مستوى من هذه المستويات أثره في تأسيس شعرية القصيدة، لكن درجة قيمتها الجمالية والوظيفية تتفاوت من عنصر إلى آخر، حيث إن تخييلات المعاني هي الضرورية لإقامة الشعر، إذ يميز حازم بين تخاييل ضرورية وتخاييل مستحبة أو مؤكدة فيقول "والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ نفسه، وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم وآكد تخييل الأسلوب"[70].

إن تخاييل المعاني هي الحجر الأساس الذي لا يقوم الشعر إلا بها، فهي روح الشعر، وتحدد معالمها وأشكالها الألفاظ، فالمعنى جوهر النظم، والسمة الأساسية التي تكفل للقصيدة شعريتها، فهو مدار الشعرية عند حازم أما الأنحاء الأخرى فإنها عناصر تكوينية مساعدة للمعاني، حيث "إن السمة المميزة للشعر وهي تخاييل المعنى وحدها من بين الأنواع الأربعة السابقة. أما التخاييل الأخرى فإنها مساعدة فقط"[71].

---

[68]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 116.

[69]- عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، الجزء الأول، دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع – الدار البيضاء - ط 1/ 1987. ص: 231.

[70]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

[71]- محمد الوالي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، ط 1990/1، ص: 142.

لقد جعل القرطاجني عنصر المحاكاة من أهم المكونات الضرورية في بنية اللغة الشعرية، لما تتركه من أثر نفسي جمالي في المتلقي. وتقوم المحاكاة على عنصر التصوير الفني للمحسوسات، ذلك "أن الأشياء منها ما يدرك بالحس ومنها ما ليس يدرك بالحس، والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه لأن التخييل تابع للحس"[72].

انطلاقا من هذه القولة يتبين أن التخييل أثره ناتج عن المحاكاة؛ أي عن الصور التي يعقدها الشاعر انطلاقا من وعيه وإدراكه الذاتي والتي ترتبط بعالم المحسوسات، لكن هذه الصور لا تقدم لنا الأشياء كما هي موجودة عليه في العالم الخارجي، وإنما تعرض الواقع معدولا، وهذا هو الدور المنوط بالشعر. فالشاعر المفلق هو الذي يستطيع أن يردنا إلى الواقع ويجعلنا نطل عليه من زاوية مغايرة تجدد وعينا بالأشياء بما تزودنا به مخيلته من تجارب مختلفة عما يحيط بنا وبما يثير فينا من انفعال واستغراب بفعل المحاكاة: "عندئذ تغدو المحاكاة نتاجا لإدراك ذاتي، تنتخب فيه مخيلة الشاعر، من معطيات الواقع، ما يتناسب مع موقفه من هذا الواقع من ناحية، وما يريد توصيله أو نقله إلى الآخرين من خبرة لها محتواها القيمي"[73].

ولعل ذلك ما حدا بالدكتور محمد الوالي إلى أن يقف وقفة تأمل مع "تخييلات المعاني لأنها هي التي ترتبط بالصورة الشعرية"[74]. لا تكاد تنفك تخييلات المعاني - التخيلات الضرورية- عن الوصف الشعري الخيالي الذي يقيمه الشاعر عن طريق الصور الحسية بفعل المحاكاة، التي تمثل لمخيلة المتلقي عالما مثاليا يعمه العدل والخير عبر لغة فنية رشيقة تطرب لها أذنه وتتحرك لها جوارحه، فلا يملك إلا أن يقف أمامها مندهشا مشدوها، وتخاطب لا وعيه، فتجعله يتشنف إلى الرقي إلى أعلى مراتب الإنسانية.

---

[72]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص: 98.

[73]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ص: 242.

[74]- محمد الوالي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص: 98.

يقسم حازم "المحاكاة من جهة ما يتخيل بواسطة أو بغير واسطة إلى قسمين: قسم يخيل لك فيه الشيء بأوصافه التي تمثل صورته، وإما بأوصاف شيء آخر تماثل تلك الأوصاف"[75].

استقى حازم هذا التصور من الفلسفة الأرسطية التي يؤكد صاحبها في كتابه "فن الشعر" على أن المحاكاة تصوير للأشياء على وجه أفضل مما هي عليه، بل قد يتعدى ذلك إلى ما ينبغي أن تكون عليه، ذلك "أن سوفوقليس كان يقول إنه إنما يصور الناس كما يجب أن يكونوا، بينما يوريفيديس كان يصورهم كما هم في الواقع"[76]. ويعني أرسطو هنا الشخصيات في الملحمة أو الدراما.

يحدد حازم مستوى الشعرية على أساس درجة الإبداع والاختلاف في المحاكاة؛ أي إن شعرية القصيدة تقاس بما تقدمه خصائص صورها التخييلية من معاني تثير فينا التعجب والاستغراب يقول: "وتنقسم المحاكاة أيضا من جهة ما تكون مترددة على ألسن الشعراء قديما بها العهد، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدم بها عهد،...والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه إنه مخترع، وهذا أشد تحريكا للنفوس إذا قدرنا تساوي التخييل في المعنيين، لأنها أنست بالمعتاد فربما قل تأثيرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به لها استئناس قط"[77].

وتتسع دائرة المحاكاة عند حازم لتشمل كل الأشياء التي يحيط بها علم إنساني"[78] إن الخيط الأول في نسيج هذه المحاكاة يبدأ من المسافة التي تحدد حجم البعد بين ذات الشاعر التي يؤرقها هذا الواقع وتكتسب معها الموجودات معاني بفعل المحاكاة، يرتبط بحلم الشاعر ورغبته في التغيير إذ "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان"[79]. وذات الآخر - الإنسان العادي- التي لا تمتلك غير إحساس الحجر إزاء ما يحيط بها من موجودات. لكن كلما نجح الشاعر في تحسين

[75]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 143.
[76]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 20.
[77]- المصدر نفسه، ص: 20.
[78]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 20.
[79]- المصدر نفسه، ص: 18.

المحاكاة وتجويدها باختلاقه لعلاقات جديدة غير مألوفة بين الأشياء، اشتد التأثير النفسي للمتلقي، وازداد تحفيزه إلى الاستجابة لمقصدية الكلام.

وهكذا فقد جعل حازم من التخييل والمحاكاة ثنائية متلازمة الطرفين، وركنين أساسين في بناء نظريته الشعرية، إذ يعد عنصر المحاكاة ركيزة في العملية التأثيرية، ويرتبط عنده بفاعلية التخييل لدى الشاعر المبدع. وقد تناول حازم بتفصيل أقسام المحاكاة بالنظر إليها من زوايا وأبعاد مختلفة، حيث يقسمها من جهة الغاية إلى محاكاة تحسين ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة، وهذه الأخيرة "لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر الملح، في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته، ويخيله على ما هو عليه. وربما كان القصد بذلك ضربا من التعجيب أو الاعتبار. وربما كانت محاكاة المطابقة في قوة المحاكاة التحسينية أو التقبيحية"[80]. وربما يكون حازم قد اعتمد في هذا على قول أرسطو (في تصوير الشخصيات). وكذلك في رأيه الذي يقضي بأن الرسام أو الشاعر، قد ينقل الشيء كما هو أو أدنى مما هو عليه، أو كما يجب أن يكون، ويبدو ذلك جليا في قوله "كما أن المحاكي باليد قد يمثل صورة الشيء نحتا أو خطا فتعرف المصور بالصورة، وقد يتخذ مرآة يبدي لك بها تمثال تلك الصورة فتعرف المصور أيضا بتمثال الصورة المتشكل في المرآة، فكذلك الشاعر، تارة يخيل لك صورة الشيء بصفاته نفسه، وتارة يخيلها لك بصفات شيء آخر، هي مماثلة لصفات ذلك الشيء"[81].

تنقسم المحاكاة إذن من جهة تخيل الشيء إلي قسمين. قسم يخيل لك الشيء كما هو على صورته وهيأته الحقيقية كالتمثال الذي يصوره النحاة، وقسم آخر يخيل لك الشيء في صورة مغايرة لما هو عليه مماثلة لصورته. تحفز الحواس والعقل إلى التأمل للوصول إلى فك رموز هذه المماثلة، إذ يريد الشاعر من هذا الضرب من المحاكاة أن يبعث في ذهن المتلقي الصورة المثلى التي ينبغي أن تكون عليها هذه الموجودات في العالم الواقعي وينفث فيه وعيا جديدا متميزا يبثه الأمل والرغبة في التغيير. وتأتي هذه

[80]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 92.
[81]- المصدر نفسه، ص: 94.

المحاكاة أكلها كلما وجدت نفسية خصبة رقيقة تتجاوب مع داعي الفن والإبداع. وربما هذا ما نص عليه حازم في قوله: "وليست المحاكاة في موضع تبلغ الغاية القصوى من هز النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها"[82].

يشترط حازم في المحاكاة شروطا لابد منها حتى تحقق الغاية الموجودة منها، إذ يجب أن تكون على درجة عالية من الإبداع، وأن تكون ألفاظها رشيقة سهلة المخرج، وينبغي كذلك مراعاة الحالة النفسية للمتلقي لتؤدي وظيفتها التأثيرية على أحسن حال. إذ يركز حازم على العنصر الإبداعي في المحاكاة ويجعله مصدر الجمال والاستحسان فيها، فالنفوس – في نظره- تلذ وتطرب بالتخييل للصور القبيحة المستبشعة، إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له، ولن يتأتى لها ذلك إلا إذا جاءت على أقصى درجات الإبداع الفني. فيكون موقعها من النفوس مستلذا لا لأنها حسنة في أنفسها، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به[83].

1- الشعرية الحديثة :

-شعرية الفجوة: مسافة التوتر :

يعد كمال أبو ديب أحد أعمدة النقد العربي الحديث، ويتميز بكونه أفاد من النقد الغربي، حيث اغترف من منهل المنهج البنيوي، وترجم مفاهيمه وأدواته الإجرائية، وطبقها على أدبنا العربي قديمه وحديثه، وهذا ما أكده الدكتور محمد كنوني في حديثه عن مفهوم الفجوة: مسافة التوتر الذي يشكل في نظر كمال أبو ديب "فاعلية مثلى لوصف اللغة بالشعرية أو العكس، وهو مفهوم يختزل على الخصوص كل الإرث الذي راكمته الشعرية الشكلانية البنيوية الذي كان له أبلغ الأثر في الدرس النقدي الحديث"[84].

يرى كمال أبو ديب أن البحث في الشعرية هو بحث في العلاقة المتنامية بين مكونات اللغة خلال مفهومين رئيسيين: مفهوم العلائقية ومفهوم الكلية، ذلك أن النص لا

[82]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 120.
[83]- المصدر نفسه، ص: 116.
[84]- محمد كنوني: القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، ص: 61.

يمتلك شعريته إلا إذا اشتمل على هذين المفهومين، إذ بموجبهما يحصل على وحدة عضوية مترابطة ومنسجمة تتفاعل فيها كل المستويات النصية الإيقاعية والتركيبية والدلالية والشكلية، فالشعرية عنده هي: "خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعر ومؤشر على وجودها"[85].

فهذا المنظور لا يتمثل القيمة الشعرية للظاهرة الفردية أو المجزوءة كالوزن أو القافية أو الصورة الشعرية إلا في نظام لغوي كلي تتفاعل فيه مجموع هذه العناصر في نسق من العلاقات المتواشجة التي تضمن للنص شعرية قصوى، لأن "الشعرية خصيصة نصية، لا ميتافيزيقية؛ ولأنها كذلك فإنها قابلة للاكتناه، والتحليل والتقصي ، والوصف"[86]. ويبين كمال أبو ديب أن شعريته شعرية لسانية، تعتمد في دراستها لغة النص في مادتها الصوتية والدلالية. وذلك نابع بالأساس من اعتباره أن الشعرية "بوصفها فاعلية لكمياء اللغة"[87].

يطمح كمال أبو ديب في تصوره البنيوي إلى تحقيق درجة عالية من الدقة والشمولية، حيث ينبغي أن تحدد الشعرية ضمن علاقات التفاعل والترابط، وذلك بصهر كل العناصر التكوينية للشعر في كمياء اللغة، التي تتحقق من خلالها شعرية النص.

لقد استشف الدكتور محمد كنوني من هذا التصور الفرق الدقيق بين مفهومين متداخلين هما مفهوم الشعرية ومفهوم الشاعرية:

فالشعرية عنده صفة للفعل، وهو الشعر الذي لا يمتلك شرط وجوده إلا لحظة الإنجاز النصي عبر اللغة وفي اللغة أي من خلال تفاعل العناصر أو المكونات داخل النص الواحد.

---

[85]- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1 بيروت 1987، ص: 14.

[86]- المرجع نفسه، ص: 14.

[87]- كمال أبو ديب : في الشعرية، ص: 14.

والشاعرية صفة للتفاعل بوصفه ذاتا تصبح عرضة للإحساس أو الإدراك الذي لا يتحقق إلا خارج النص قبل الإنجاز أثناء الانفعال بالعالم.[88]

تنطلق رؤية أبو ديب إذن من اللسانيات من خلال دعوتها إلى تبني العلمية أداة في تحليل النصوص والتعامل معها؛ يعني التركيز على البنية اللغوية دون الاكتراث بالعوامل الخارج نصية، فبداية أبو ديب ركيزة غربية رائدها دي سوسير شعارها دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها، لهذا صرح أبو ديب قائلا: "تطمح هذه الدراسة إلى رصد الشعرية في تجسداتها في النص، منطلقة - في المرحلة الأولى – من اكتناه العلاقات التي تتنامى بين المكونات الدلالية والتركيبية والصوتية والإيقاعية"[89].

يرى كمال أبو ديب بأن شعرية الفجوة: مسافة التوتر تقوم أساسا على مبدإ الفرق الذي يتمثل على مستوى خرق البنية اللغوية العادية، والانزياح على المعتاد اللغوي باستعمال الغامض والكثيف، فتنشأ الأساليب الفنية والجمالية المتميزة، لتشكل في النهاية ملامح الشعرية.

رغم هذا التقارب الذي نلمسه بين شعرية أبو ديب وشعرية جون كوهن، فإن "أبو ديب" ينتقد نظرية الانزياح؛ التي تنظر إلى لغة الشعر بأنها تمثل انحرافا عن لغة النثر. حيث يلح أبو ديب إلى ضرورة مراعاة العلاقة بين اللغة الشعرية وشعرية اللغة، هذه العلاقة التي ينبغي أن تحل محل قطبين هما الشعر والنثر.[90]

وقد انتقد أبو ديب هذا التصور القاضي بالفصل بين الشعر والنثر باعتبار أن النثر معيار وأن الشعر انحراف بالقيمي، حيث يؤكد على أن المبدأ الوحيد لتمييز اللغة الشعرية هو مبدأ التنظيم والتنسيق الذي استقاه من جاكبسون، ومن هذا المنطلق، "وباستخدام مفهوم الفجوة: مسافة التوتر لفهم فاعلية مبدإ التنظيم وتمييز لغة الشعرية يمكن أن نصف كلا من الشعر والنثر بأنهما سويان معياريا باعتبارهما أصلين متوازيين لا مجال للمفاضلة القيمية بينهما، ونلغي مفهوم الأصل الانحراف نهائيا، ونتخلص مثلا،

---

[88]- محمد كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، ص: 63.

[89]- كمال أبو ديب: في الشعرية، ص: 18.

[90]- محمد كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، ص: 63.

من المشكلة العويصة التي تواجهنا حيث نجد مقاطع شعرية في سياق لغة نثرية أو العكس"[91].

تأثر أبو ديب بآراء جاكبسون الشعرية، ووافقه حتى في الانتقادات التي وجهها لجون كوهن الذي ينظر إلى الشعر بما يختلف عن النثر، وأكد على قصور هذا المنهج التمايزي عن تحديد الشعرية لأنه "من أجل أن نحدد الشعر، لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النثر، إذ الشعر والنثر يملكان أيضا نصيبا مشتركا من الأدب"[92].

وعلى الرغم من تصور أبو ديب البنيوي الذي يستنبط الشعرية من مكونات البنية اللغوية، إلا أننا نلمس في تطبيقاته على مجموعة من النصوص التي اختارها، أن الشعرية لا تقتصر على البنيات اللغوية فقط، بل تتعداها إلى إدراج المواقف الفكرية أو البنى العقائدية: أي اعتماد عوامل خارج نصية مساعدة يرى فيها أبو ديب المنابع الأساسية للفجوة: مسافة التوتر، "فكما يمكن أن يكون السياق لغويا، يمكن له كذلك أن يكون تصويريا، تجريبيا، ثقافيا"[93].

وما يؤكد لجوء كمال أبو ديب إلى مستويات أخرى خارج بنية النص لإبراز الشعرية ما نلفيه في تطبيقاته على مجموعة من المقاطع الشعرية التي لا يتحقق فيها الخرق اللغوي، ويكفي أن نمثل لذلك بمقطع شعري ثوري للشاعر عبد الوهاب البياتي من قصيدته "العرب اللاجئون":

العار للجبناء

للمتفرجين

العار للخطباء من شرفاتهم،

للزاعمين،

[91]- كمال أبو ديب: في الشعرية، ص: 85.
[92]- كمال أبو ديب: في الشعرية ، ص: 17.
[93]- المرجع نفسه، ص: 22.

للخادعين شعوبهم، للبائعين

فكلوا، فهذا آخر الأعياد، لحمي

واشربوا يا خائنون[94]

فهذا النص لا يتوفر على مقومات لغوية فنية عالية تتجاوز المألوف وتدكي شرارته الشعرية، لكن ثورة هذا النص تتحقق على مستوى الإيديولوجيا، إذ في هذا "الشعر تتجسد الفاعلية الثورية بما هي فاعلية كلية، بما هي رفض لصورة العالم في بناه السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية واللغوية وطموح إلى تغييره"[95].

وهكذا، فعلى الرغم من أن فرضية كمال أبو ديب بشأن الفجوة: مسافة التوتر، قد ارتكزت على النص باعتبارها خصيصة بنيوية مميزة للشعرية، فإنه من الممكن أن نعاين الشعرية في مكونات خارج نصية، وهو نفسه لا يتردد في الكشف عن ذلك قائلا "أما المكونات، فكما يمكن أن تكون عناصر لغوية، يمكن أن تكون كذلك مواقف فكرية، أو بنى شعورية أو تصورية"[96].

لعل ذلك نتج عن ثقافة كمال أبو ديب الموسوعية، الذي اغترف من مناهل النقد الأدبي الحديث في مختلف مدارسه واتجاهاته، وحاول أن يؤاخي بينها مما نمى لديه وعيا متجدرا يؤمن بأن "اكتناه البعد الخفي للشعرية الذي يبدو أن ينابيعه تفيض من أغوار عميقة في الذات الإنسانية يستحيل النفاذ إليها"[97].يتسع مفهوم الشعرية عند "أبو ديب" ولا ينتهي، فهي تشمل النص وما قبله وما بعده، وتكون جزءا من تاريخ الأدب من الكلاسيكية إلى الحداثة، والأعراف والظروف التي نشأ فيها هذا الإبداع، وجزءا من تجارب الشاعر ورؤيته للعالم، وخصيصة نصية وميتافيزيقية، والمسافة الجمالية التي يخلقها هذا النص وطريقة استقبال المتلقي له. إذ في نظره يمكن أن نقرأ "تاريخ الشعر – وتاريخ الأدب بشكل عام- باعتباره تاريخ الفجوة: مسافة التوتر وتطورها من الكلاسيكية

---

[94]- كمال أبو ديب: في الشعرية، ص: 75.

[95]- المرجع نفسه، ص: 76.

[96]- كمال أبو ديب: في الشعرية، ص: 22.

[97]- المرجع نفسه، ص: 14.

إلى السوريالية ومدارس الحداثة المختلفة. وكتابة مثل هذا التاريخ للفجوة واتساعها المستمر لا على الصعيد اللغوي الصرف فقط، بل على صعيد تطور الفنان لنفسه وعلاقته بالآخر، والمواقف الفكرية والرؤى الإبداعية"[98].

الشعرية في التصور الذي يقدمه أبو ديب وظيفة من وظائف ما يسميه بالفجوة: مسافة التوتر، وهو مفهوم ترتكز فاعليته أساسا على ما تقوم به اللغة الشعرية من خرق لبنية التوقعات وتخييب أفق انتظار المتلقي، "على اعتبار أن الفجوة فاعلية للانتقال من كون إلى كون، يتم بمقتضاها خلق مسافة شاسعة بين كونين، وفعل الخلق هذا هو الذي يولد الشعرية"[99].

ولعل القيمة الجمالية التي حظيت بها فاعلية الفجوة: مسافة التوتر باعتبارها خصيصة تخاطب أحاسيس المتلقي وتثير انفعالاته بما تشيده من عوالم ممكنة بلغة كثيفة، هو ما جعلها خصيصة مميزة، أو شرطا ضروريا للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤيا الشعرية بوصفها شيئا متمايزا - وقد يكون نقيضا لـلتجربة أو الرؤية العادية اليومية"[100].

فالشعرية عند أبو ديب ليست الحقل الذي يدرس المبدأ المولد في الخطاب الشعري، بل تعزى إلى الآثار التي تنتجها الفجوة: مسافة التوتر باعتبار هذه الأخيرة خصيصة تخاطب ذهن المتلقي وتثير أحاسيسه وانفعالاته بما تشيده من عوالم خفية ممكنة لبنائها لغة كثيفة متلبدة يطبعها اللاتجانس واللاانسجام ويحكمها بسياق متجانس تصهر فيه، ومن هنا يؤكد كمال أبو ديب أن الفجوة: مسافة التوتر: "بأنها الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكبسون نظام الترميز في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متمايزين فهي:

1- علاقات تقدم باعتبارها طبيعة نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة لكليهما.

---

[98]- كمال أبو ديب: في الشعرية، ص: 48.

[99]- محمد كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، ص: 65.

[100]- كمال أبو ديب: في الشعرية، ص: 20.

2- علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أي أن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس[101].

ويمكن أن نستشف من تصور أبو ديب القاضي بأن مفهوم الفجوة: مسافة التوتر أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، وبشكل خاص تحديد الشعرية، والذي ينتج عن طريق إقحام مكونات وجودية أو لغوية.

لقد أفاد "أبو ديب" كثيرا من جاكبسون إذ نجده قد استثمر بشكل جلي مفهوم الوظيفة الشعرية، حيث إن جاكبسون يؤكد على بروز هذه الوظيفة في سائر الإبداعات والتجارب الفنية إلا أنها تكون مهيمنة في الخطاب الشعري. بل إن "أبو ديب" قد استعار نفس مبدإ التماثل الذي اعتمده جاكبسون والذي يقضي بإسقاط مبدإ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف، حيث نجد محور الاختيار يقابله عند أبو ديب المحور المنسقي، ومحور التأليف يقابله المحور التراصفي. وهكذا فإن المحور المنسقي يمدنا حسب أبو ديب بسلسلة من الاختيارات اللانهائية فيتدخل الشاعر ليقحم ما اختاره من مفردات في بنية لغوية متميزة مادام الإقحام يشكل "أحد المنابع الأصلية للشعرية لأنه ينشأ من وضع مكونات وجودية لا متجانسة في بنية لغوية متجانسة"[102].

ولتوضيح أهمية الإقحام في الشعرية، أتى أبو ديب بمقطع من قصيدة لعبد الوهاب البياتي "سوق القرية":

الشمس والحمر الهزيلة والذئاب

وحداء جندي قديم

واستبدل بعض الكلمات بأخرى متجانسة مع جيرانها من الألفاظ الأخرى، وأبدل "الذئاب""بالكلاب"، فعندها اختفت الشعرية لأنها افتقدت عمود اللاتجانس، فاستخدام

[101]- كمال أبو ديب: في الشعرية ، ص: 21.
[102]- المرجع نفسه، ص: 37.

الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة.[103]

لقد اهتم كمال أبو ديب ببنية التضاد واتسع معه مفهوم الشعرية ليشمل كل ما يقوم على هذه البنية، يقول أبو ديب "يتمثل أحد المنابع الرئيسية للفجوة: مسافة التوتر في لغة التضاد؛ وبلغة التضاد هنا أقصد جميع أشكال المغايرة والتمايز التقابليين بين الأشياء في اللغة وفي الوجود". وقد جعل الدكتور محمد كنوني من الإقحام والتضاد فاعليتين متلازمتين "لهذا لا ينبغي الفصل ولو نظريا بين فاعليتي الإقحام والتضاد، نظرا لما بينهما من تلازم شرطي يفيد أن الفجوة: مسافة التوتر تتحقق حالما يتم إقحام عنصر بينه وبين عناصر النظام اللغوي علاقة تضاد دلالي".[104]

انتقد أبو ديب التصور السائد الذي يجعل المشابهة مصدر الشعرية واعتبر أن التضاد هو الأساس الذي تقوم عليه، ويدعم موقفه هذا بالاستدلال بالصورة الشعرية التي اتبعت خطا بيانيا يبدأ بالمشابهة الجزئية ثم يصل عبر مدرسة البديع العربية، والشعر الميتافيزيقي الانكليزي ثم الرمزية والسوريالية إلى خلق صورة شعرية تطغى عليها فجوات واسعة وتضاد حاد بين أطراف الصورة.[105]

- **الشعرية المفتوحة :**

يعد محمد بنيس من أهم النقاد الذين تطرقوا لموضوع الشعرية بالدراسة والتحليل لكونه تناولها في أهم مراحلها وقد ساعدت أطروحته (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها) بأجزائها الأربعة من الوقوف عند الإبدالات التي تمر بها القصيدة العربية من (التقليدية، الرومانسية، الشعر المعاصر، الحداثة)، حيث شكلت مجالا رحبا في دراسة مفهوم الشعرية وتحديده من خلال سياقات متعددة لا يمكن غض الطرف عنها، فالكتاب حصيلة لجهد جبار من ناقد وشاعر جمع بين التنظير والممارسة، الشيء الذي يتطلب منا الدقة والتركيز لاستيعاب آرائه المختلفة الواردة في أطروحته هاته وفي مؤلفاته الكثيرة

[103]- كمال أبو ديب: في الشعرية، ص: 38.
[104]-المرجع نفسه، ص: 45.
[105]- محمد كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، ص: 69.

الأخرى، والتي تتفق في دعوته إلى شعرية مفتوحة، حيث يقول: "واختيارنا للشعر كمكان نعيد من خلاله بناء الشعر العربي الحديث، ضمن شعرية عربية مفتوحة".[106]

لقد استنكر محمد بنيس كل مظاهر التقليد التي تزكي طرح اليقينيات وتلوي عنق النص وتضرب بالقراءة عرض الحائط، الشيء الذي نتج عنه تعلق القصيدة في الشعرية القديمة بين المقدس والمدنس. "وما نشير إليه هو أن النجاح الذي حصلت عليه هذه النظريات والمناهج لم يعد مقنعا تمام الإقناع، كما كان عليه الأمر في البداية، سواء أتعلق الأمر بغزو خصائص النص أو تحديد المسارات السرية التي ينسجها خلسة حتى يعطي الفعل الشعري صدمته الخاصة التي اعتدنا على تعريفها بجمال النص"[107]. ثم إن العودة إلى المعايير العامة في الشعرية العربية القديمة وحتى الحديثة منها لا يرقى إلى الكشف عن خاصية الشعر الحقيقية، وهذا ما أشار إليه بنيس حينما قال: "الشعرية العربية دراسة مكبوتة، وهي ما تزال كذلك إلى الآن، لأن النظريات الحديثة تمارس بدورها كبتا للشعرية العربية، بطريقة لا يقل فيها الكبت الحديث من الكبت الذي مارسته عليها الدراسات القديمة"[108].

بهذا التصور أصبح بإمكان محمد بنيس القيام بقراءة متحررة للشعرية وقلب الفرضيات المتداولة في خطابنا النقدي، سعيا إلى إنقاذ الشعر العربي من ضيق الاستمرارية المستبدة إلى فسحة الانفصال التي تساير التطور وتتفاعل مع الحداثة ومساءلاتها.

ذلك هو (بنياته و إبدالاتها)، فالإبدال أتى عند بنيس بمعنى القطيعة وإلغاء الأصل؛ أي تغيير بنية بأخرى حتى يتسنى لنا "إعادة قراءة الشعر العربي الحديث من ركن مغاير وارتباط البنيات النصية بإبدالاتها"[109]. إنه سعي لتغيير مسار الشعري عن طريق "تعويض فرضيات الانتقال في خطابنا النقدي الحديث بفرضية الإبدال...، وهذا

---

[106]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج 1 التقليدية، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط 1989/1، ص: 60.

[107]- كمال أبو ديب: في الشعرية، ص: 46.

[108]- المرجع نفسه، ص: 44.

[109]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج 4 مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط 1989/1، ص: 50.

ما يؤدي إلى نتائج نظرية في إعادة قراءتنا لبنيات الشعر العربي الحديث ولانتقال النصوص عامة من حالة إلى أخرى"[110].

تجدر الإشارة إلى أنه وكما أكد محمد بنيس على أن التحولات الشعرية كانت هاجسة بالتحولات السياسية والدينية حيث تركها الحدثين السياسي والديني تابعة لهما، إذ إن الحدث السياسي يواجه الشعري بما يعتبره من أنه المالك الواحد والأوحد للحقيقة المطلقة، ذلك أنه يستغل نفوذه في كبت واختزال مجموعة من النصوص بدل الدفع بها قدما لأن "وظيفة المؤسسة السياسية هي تثبيت وإعادة إنتاج حقيقتها وسلطتها"[111] ظنا منها بأن الإبداع الشعري يضلل الحقيقة ويشكك في مصداقيتها، وهكذا فقد سعت السلطة السياسية في العصر العباسي إلى تقييد حرية الشعر وحددت وظيفته في الجواب على ما أرادت له من قضايا تخدم مصالحها الضيقة، فتكون بذلك قد كرست الجمود والاستعباد بدل التحرر والانفعال حتى على مستوى اللغة الشعرية. "وكان نقاد المؤسسات الشعرية يعارضون مغامرة القصيدة المعاصرة والكتابة، عبر رفض الغموض والدعوة إلى حصر الوظيفة الشعرية في الوصف والتعبير"[112].

إلا أن توق الإبداع دائما إلى الحرية جعله يتخلص من قيود التبعية عبر ما يثيره من أسئلة عميقة متقدة بحرارة الكشف والتجاوز مصدرها رؤية مغايرة للعالم، وذلك ما "أعطى الشعر وضعية الهامش: هامش اللغة، وهامش التاريخ، وهامش المجتمع، فيه وعبره تستمر فاعلية مكبوتة لا تكف عن تنظيم انفجارها في الأمكنة السرية من اللغة والتاريخ والمجتمع. ويظل انفجار المكبوت مسموحا به ما دام خاضعا لسياج الكذب أو سياج التخييل، ولو نظريا على الأقل".[113]

إن الشعرية التي باركها محمد بنيس هي التي تنفتح على الممارسات النصية وتسائلها ليبني ممكن النقد من خلال التصدع الذي ينشأ جراء خرق ممكن النص لأفق القراءة وبالتالي هدم نمطية البنية "هكذا تكون الشعرية العربية المفتوحة منشغلة بما يمكن

---

[110]- المرجع نفسه، ص: 77.
[111]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1 التقليدية، ص: 151.
[112]- المرجع نفسه: ص: 151.
[113]- محمد بنيس: الشعر العربي بنياته وإبدالاتها، ج 2 الرومانسية العربية، ص: 44.

تسميته بحفريات النص، تنتهي لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي. دفعة واحدة تغزو المسلمات والمتعارف عليه، تختبر المنسي والمكبوت واللامفكر فيه . تسأل عن الغياب كما تسأل عن الحضور"[114]. وعلى العكس من ذلك. فإذا تم "اختزال النص ومعه الفعل الشعري في نمطية البنية، سواء أكانت محورة في بعدها اللساني أو في بعدها الدلائي، لا يضمن للتحليل القدرة على الدخول إلى مجال حفريات النص، وملامستها في حركيتها التي تأتي من البناء ومن فاعلية النسق في صيرورة مستمرة"[115].

حاول محمد بنيس التأسيس لمفهوم الشعرية الحديثة، كرؤية للعالم تثور على الإطار الضيق وتتجاوزه، وليس هذا فرض لرؤية ما بقدر ما هو دفع صريح بالإبداع الشعري إلى الارتباط بالقلق وتبني السؤال. إنها كتابة مرنة تنخرط في المجتمع، تتوق إلى الانفتاح على جميع مكوناته إنها مشروع جماعي ذو خصوصية مغربية نتوحد فيه، تعيد النظر في كل مجالات الحياة وتسافر بها نحو الممكن والمحتمل. وهكذا اتسعت "الكتابة كممارسة دالة أصبحت شيئا فشيئا تخرج على وظيفتها السياسية والسلطوية لتنشئ وظائف تتطلب قوانين نصية غير تلك القوانين التي كانت توجهها به السلطة، وهي النازعة إلى ممارسة نصية مكبوتة في الشعرية العربية القديمة لها رؤية ما لا يرى حسب تعبير الجرجاني، هذه الرؤية هي التي دفعت بالجرجاني إلى تخصيص الشعر بها"[116].

كان لمظاهر الصراع الشعري مع السياسي والديني أبعادا كثيرة، حيث إنه يوجد في المؤسستين السياسية والدينية ما يتعارض مع الشعري، نجم عنه تقييد حرية الشاعر الإبداعية، مما "يحول دون اندماج الشاعر في زمنه والإنصات إلى خطابه"[117]. وذلك ما حدا بأدونيس في نظر بنيس إلى كتابة أطروحته عن الثابت والمتحول والتي أبرز فيها موانع الثابت الديني للمتحول الشعري، وفي التوجه ذاته أعاد قراءة الحداثة الشعرية بما

---

[114]- محمد بنيس: الشعر العربي بنياته وإبدالاتها، ج 1 ، ص: 57.

[115]- عز الدين الشنتوف: شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة، دار توبقال للنشر، ط 2014/1، ص: 16.

[116]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج 47/2.

[117]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج4 مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ط1989/1، ص:150.

هي معوقة بالمتعاليات التي تترك التقليد مآل كل تحديث، لأن تحرير الشعر وتحديثه يمر عبر تحرير الفكر وطرقه.[118]

سعى محمد بنيس إلى إعادة بناء شعرية تتعالى عن حدود الزمان والمكان تعانق اللانهائي وهذا ما نلفيه يؤكد عليه عندما يقول: "إن الشعرية العربية المفتوحة ستكون بحثا متجددا، مغامرة تقف باستمرار على حدود الخطر، ولن تكون إمساكا بنظام ثابت ولازمني، يقدم نفسه خارج التصور النقدي للنظرية، لذلك فإنها ستعيد بناء ذاتها من خلال القراءة النصية"[119].

يطرح بنيس في هذا النص خصيصة مهمة من خصائص الشعرية عنده، وهي التغيير والانفتاح وعدم الثبات والاستقرار، وهذا لأنها تبني نفسها من خلال القراءة النصية التي تتباين من نص لآخر، أو ربما حتى داخل النص الواحد وذلك نظرا لطبيعة الخصائص الرؤيوية والفنية التي تحكمه. وبذلك يطلق بنيس العنان للخيال أن يبدع وأن يغوص في الطبقات الغائرة للمركب والمتبدل بدل الانحصار في البسيط والمبتدل، وهذه النزعة هي التي جعلته ينظر إلى أن "الشعر ضوء متحرك، متموج، ولوع بالمستحيل. وإلى اللانهائي ننشد في القصيدة، سائرين على طريق المجاهد من أجل بلوغ اللمعة في صفائها، مثيرة، ربما، لماحة، من أجل هذا المدى الكلي، الذي هو نحن، هو في حياة وموت لنا، مستقبل في حاضر أو حاضر في حاضر هذا النزول ضيفا على الدخيلة"[120].

تدعونا شعرية بنيس إلى دراسة الحدود اللانهائية للنص الشعري وأن ننصت إلى أقواله ببصيرة العارفين حتى يبوح لنا بالأسرار الكبرى المودعة فيه، التي تتنفس المستحيل والممكن في نفس الآن، وهذه الفكرة عند بنيس تتطابق إلى حد بعيد مع حدود الدراسة الشعرية عند الناقد تيزفيتان تودورف الذي يرى أنه ليس العمل الأدبي في حد ذاته موضوع الدراسة وإنما "خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي

---

[118] - المرجع نفسه، 151.

[119]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج 50/1.

[120]- محمد بنيس: الحق في الشعر، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط 2007/1، ص: 13-14.

...وأن هذا العلم "الشعرية" لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، أو بعبارة أخرى، يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تضع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"[121].

ويذهب محمد بنيس إلى أبعد من ذلك، إذ "تهتدي هذه الدراسة بفرضية الشعرية العربية المفتوحة، التي تتهيأ لقراءة النص الشعري بأضلاعه اللانهائية"[122]؛ وهذه الأضلاع اللانهائية هي جملة المؤثرات النصية والمؤثرات الخارج نصية. بالنسبة للعامل الداخلي "القصيدة وحدها تنطق بما يختلف عن الحقيقة في كلمات أخرى، خارج القصيدة. عالم حقيقية الشعر أوسع من المسافة التي تحتلها الكلمات على الصفحة، وأطول من الزمن الذي يستغرقه إنصاتنا لها"[123]. وقد تم اعتماد العامل الخارج النصي "لأن الذات الكاتبة ليست منغلقة، ثم لأن النص لا يوجد بذاته. إن الزمنية الكبرى مظهر للخارج النصي تحدده الأنساق الثقافية التاريخية أيضا، وهذا ما يدعونا إلى الإنصات للشرائط الخارجية للإنتاج النصي في العالم العربي الحديث"[124].

تنكتب القصيدة في نظر بنيس في سياق ثقافي وتاريخي يحيط بها أو يصاحبها في طريق المجهول، حتى تمتلك حقيقتها المتجددة والخاصة، مما يدعو الشاعر إلى أن يستشعر كمية المحجوب في الكون التي عليه كشفها، محجوب يحدد نفس القصيدة ويجعلها لا تنتهي إلا لتبدأ لأن "الشعرية العربية المفتوحة. في هذا السياق..تصاحب النص في سفره الحر، من غير فرض قسرية لها خسران المقاصد. ولذلك فهي مستعدة للتزود بمتاع معرفي، له التاريخي، والنفسي والفلسفي والاجتماعي..دون أن تحل محل هذه المعارف"[125].

ركز محمد بنيس على فاعلية الذات الكاتبة حتى يحقق تلك الصيرورة التي كانت دراسته الشعرية تصبو إليها، باعتباره توجه ذاتي للشاعر ينطلق فيه من مساءلة قضايا الشعرية القديمة والحديثة معلنا عن توجهه الشعري الجديد حيث إن "تصدع الذات هو

---

[121]- فاضل تامر: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء، ط 1994/1، ص: 101.
[122]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ج 79/4.
[123]-محمد بنيس: الحق في الشعر، ص: 12.
[124]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ج 79/4.
[125]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج 61/1.

رحم السؤال الشعري، كسؤل وجودي يتورط فيه الشعر وعلاقته بالإنسان والأشياء، وهو رحم الإبدال النصي"[126]. فمن جذوة الذات توقد شرارة الإبدال ويشع نور النص فتضاء عتمته، ويسمح للمتلقي أن يعيد نسج خيوط لا حصر لها تجمعه بها آصرة اللغة "فالإبدال ليس مجرد استجابة لشرائط خارجية، ولا انبثاقا حتميا عنها، ولا نسقا للانتظارات، إنه فعل الذات الكاتبة التي ألفتها النظريات الأخرى عندما ساوت بين الشعر وغير الشعر". يسلمنا هذا الحديث إلى تكامل شخصيتي المبدع والمتلقي في الشعر "العربي الحديث من غير تناقض ولا تنابذ؛ فحين يتم إلغاء الحدود بين الممارستين النقدية والإبداعية، يصبح النقد امتدادا للإبداع، أو تعبيرا عما لا يمكن أن يعبر عنه، بحيث تأتي الكلمة النقدية كمحاولة لقول "ما لا يستطيع الشاعر قوله...إنها إدراج لنص جاهز في حركة نص لم يجهز بعد تكسر منطق الشعر في تبويبه الجديد وتقدم إشكالية قراءة مختلفة"[127].

يعتبر محمد بنيس اللغة عنصرا هاما في صياغة الشعرية العربية الحديثة، وتتميز اللغة الشعرية عنده بكونها انزياحا وخرقا لقانون اللغة العادية، ومن ثم فالشعر "لغة مستقلة عن اللغة اليومية، فاللغة الشعرية تمثل جوهر الشعر، وهي في الوقت نفسه جوهر اللغة في حد ذاتها"[128]. وقد تحدث في هذا المضمار عن النص المقدس وعن دوره الأساسي في إرساء القواعد الأساسية لتشكيل الخطاب الشعري، حيث يؤكد على أن "الشعرية العربية تتبع الخط الذي تبنته حضارات وثقافات أخرى قديمة، وها هي الدراسات اللغوية والبلاغية اليهودية والهندية والصينية على سبيل المثال، مؤسسة على النصوص المقدسة، وبها أصبحت خصيبة، ولو أن هذه النصوص ليست من طبيعة أدبية"[129]، فالنص المقدس هو الذي يبعث الحياة في اللغة الشعرية ويحفظ لها ديمومتها من خلال الكثافة التي كتب بها.

يرى محمد بنيس في اللغة الشعرية العربية بأنها إنجاز متواصل داخل الخطاب الإبداعي، مما وفر لها وظيفة الخلق، التي مكنت الشاعر من أن يخلق نسيجا لغويا

---

[126]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج 138/4.

[127]- إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، بيروت، دار ابن رشد، 1979، ص: 61.

[128]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج 48/1.

[129]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج 43/1.

ودلاليا جديدا، استطاع بفضله بعث الكلمات من جديد بعد موتها بنفخ الجدة فيها حتى تصير قابلة للتطور والحركة، فالشاعر الحداثي بمثابة "النبي" جاء ليبشر بشعرية مفتوحة روحها الخلق والإبداع وجسدها الألفاظ، إنه تصور بنيس للغة الشعرية في علاقتها بالمعطى المألوف. "وهنا نكون مع مفاهيم الحداثة، إذ التقدم يتحقق في لغة الخلق...فيها يمكن للشعر أن يتقدم، والشاعر الخالق للغة هو النبي وفي هذه الحالة يصدر الشاعر عن الحقيقة، فالقول الشعري هو الحقيقة ويكون التخييل أساسه"[130].

تضع اللغة الشعرية كل القواعد المعيارية موضع مساءلة من داخل الممارسة الشعرية نفسها، وبذلك تخرق القوانين والشروط العلمية والمعرفية للعلوم اللغوية والنظرية الأدبية، وذلك ما دفع بنيس إلى القول: "إن اللغة التي تخلق الانشقاق والنقصان، أي الخروج عن النمطية الوهمية اعتمادا على أرقى المعارف العلمية، عاجزة عن أن تستوعب الذات المترنحة واللحظة التاريخية اللتين تريد أن تحيا بهما ولهما"[131].

هكذا تتشنف آذان الكتابة وتنفتح ملبية دعوة الذات المكتوية بنار الرغبة في الارتماء في أحضان المحتمل "حينها ينتصر الإيقاع على النحو داخل النص، تصبح القراءة عنصرا بانيا وإبداعيا ضمن المغايرة التي تقررها الكتابة"[132]، نستشف من هذا النص بأن الإيقاع عنصر دال في الخطاب وهو أوسع من العروض، وذلك لأن شعرية الإيقاع قائمة على التجانس والتناغم بين كل العناصر البنائية في الشعر من تخير للألفاظ أو الدوال إلى حسن تأليفها بطريقة تسهم في إنتاج المعنى وهذا هو الطرح الذي يقدمه محمد بنيس عندما يعتبر "أن العروض دال يتفاعل مع دوال أخرى لبناء الإيقاع في نسق ينتج دلالية الخطاب"[133].

سعت الشعرية العربية المعاصرة إلى إعادة بناء الإيقاع داخل الخطاب باعتباره فعالية لا متناهية إلى جانب الدوال التركيبية والنحوية في الحداثة الشعرية "ولعل هذا

---

[130]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدلاتها، الشعر المعاصر، ج 99/3.
[131]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ج 27/4.
[132]- عز الدين الشنتوف: شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة، ص: 102.
[133]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج 109/3.

التوجه هو ما يدفعنا للوقوف على فعل إعادة بناء الدال العروضي داخل مختبر الحداثة من خلال الشعر المعاصر، ثم استقصاء الإبدالات المتحققة في البنية الإيقاعية"[134].

وأخيرا يمكن اعتبار أن كل التصورات الشعرية لدى محمد بنيس مبنية على عنصر الخيال باعتباره ذلك المارد اللامتناهي الذي لا يعترف بالحدود بين الفكر والشعر أو العقل والحدس لكونه يسعى إلى كسر المألوف من الألفاظ والأساليب، لا جرم إذا قلنا بأنه منهل الشعرية لأن "الخيال...عنصر غريزي به تشتغل اللغة". فشعرية المتخيل في نظر بنيس في عمومها هي التي تضفي الجمالية على الخطاب الشعري كما أنها هي التي تكون معناه.

- **شعرية الانزياح :**

لم تعد البلاغة في ضوء الرؤية النقدية الجديدة مجرد أسلوب للزخرفة والتنميق، بل أصبحت ممارسة بنيوية تسهم في بناء القصيدة، ولم تعد مجرد علم معياري مهمته إطلاق الأحكام القيمية استنادا إلى قوالب جاهزة، كما لم تعد صيغا مكتملة تلوكها الألسن بل أداة خلاقة ذات فاعلية قصوى في إنتاج الخطاب الشعري والأدبي عموما. في هذا الصبح المسفر الذي شهدته الرؤية النقدية الجديدة "اتجه الاهتمام إلى دراسة كيفية اشتغال المجازات والتشبيهات والاستعارات، وإلى طرق تعاملها مع مختلف الظواهر والأشياء"[135].كان في مقدمة الذين أسهموا في إبراز هذه الرؤية النقدية الجديدة جون كوهن الذي أسس شعريته على أساس بلورة فكرية للبلاغة القديمة تندرج ضمن اتجاه البلاغيين البنيويين الذين استثمروا طريقة اشتغال المناهج اللسانية في البحث في الظواهر اللغوية ولذلك أصبحت البلاغة عنصرا أساسا في الممارسة البنيوية للخطاب الأدبي.

---

[134]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج 109/3.

[135]- أحمد الطريسي أعراب: الشعرية العربية بين المشابهة والرمزية، دراسة في مستويات الخطاب الشعري، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع الرباط 1991، ص: 4.

بنى جون كوهن نظريته "الانزياح" على أنقاض البلاغة الكلاسيكية التي كانت تعد أصناف الانزياح عوامل مستقلة تستعمل أدوات لوصف الإنتاج الأدبي وليس لإنتاجه في إطار تصور كانت "القاعدة هي القيمة والخرق ولم يكن يسمح به إلا في حدود ضيقة"[136].

وعلى العكس من ذلك تماما ذهب كوهن في تصوره إلى الجمع بين الأشكال والوسائل الفنية المختلفة من خلال ربطه بين القافية والوزن مثلا، والاستعارة والنعت مع اعتبار القافية عاملا صوتيا والاستعارة عاملا دلاليا، ولذلك نجده يميل نحو الشعر في نظريته، حيث لا يتمظهر الانزياح عنده في خرق الشعر لقانون اللغة والخروج عنه، بوصفه حدثا لغويا يظهر في تشكيل الخطاب الشعري وصياغته ولكن شرطا ضروريا في إنتاج الشعر[137]. يمكن القول إن الانزياح قضية أساسية في تشكيل جماليات الخطاب الأدبي بانزياحه عن سنن اللغة الشائعة والمألوف حتى يحدث هزة أو صدمة في ذهن المتلقي بما يثيره من مفاجأة وغرابة لدى هذا الأخير. ونجد كوهن حينما تحدث عن سبب مجيء القصيدة الهرمسية غامضة، يقول: "لأن في غموض المفهوم تجد حقيقتها الخاصة"[138]. فالغموض الذي نتحدث عنه في الشعر غالبا ما يكون وهميا مرتبطا بالمتلقي لأنه يكون نتيجة تكثيف رؤيوي صرف. يكشف الشاعر معرفته انطلاقا من انفعالاته اتجاه العالم الخارجي الذي يستقي منه تجربته الشعرية، فمع انفعالاته تذوب ذاته في الأشياء ويصهر كيانه في العالم المحسوس. وبفعل هذا الذوبان والفناء يكتسب الشاعر وعيا خاصا يتفرد به عن سائر الإدراكات والمعارف الإنسانية السطحية، فهو مختلف عن كل الناس بمعرفته الشمولية، وبطبيعة الحال فإن هذه الرؤيا التي تتجاوز ظاهر الأشياء تضطر الشاعر إلى تفجير لغة جديدة يعبر بها عن وعيه الغامض تنزاح عن اللغة العادية انزياحا يمكنه من إنشاء شعرية جمالية، ويحقق للمتلقي متعة وفائدة[139].

---

[136] -Jean Cohen :Structure du langage Poétique-ed. flammarion, Paris,1978,P :19.

[137] - Jean Cohen : le haut langage. Théorie de la poéticité –ed. flammarion, Paris,1979.: P : 64.

[138] -ibid.P :182.

[139]- عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب تونس، 1977، ص: 94.

سعى جون كوهن إلى تأسيس علم الشعرية اعتمادا على المبادئ اللسانية، درس من خلالها الخطاب الشعري الذي تتراجع فيه الوظيفة التواصلية لتفسح المجال للوظيفة الجمالية، ليكتنه ما يزخر به هذا المنتوج من جماليات أسلوبية: وحرص كوهن الشديد على أن يكسب شعريته قيمة علمية حتم عليه أن يستثمر "المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علما أي مبدأ (المحايثة)، أي تفسير اللغة باللغة نفسها، فتكون الشعرية محددة بالشكل الشعري"[140].

لقد سعى جون كوهن بهذا التضايف الذي عقده بين البلاغة واللسانيات إلى الرقي بالبلاغة إلى درجة الأسلوبية، ويتضح ذلك بجلاء عندما يعتبر أن "الشعرية هي علم الأسلوب الشعري"[141]. وفي موطن آخر اعتبر الانزياح مرادفا للأسلوب في معناه الواسع، وذلك عندما قال: "صحيح أن الأسلوب اعتبر في غالب الأحيان انزياحا فرديا" كما أنه تبنى قولة بيفون المشهورة "الأسلوب هو الرجل نفسه"[142] . وقد ورد عند ريفاتير في تعريفه للأسلوب بأنه "انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه، وهو خروج عن القواعد اللغوية وعن المعيار الذي هو الكلام الجاري على ألسنة الناس في استعماله"[143].

يقول جون كوهن معرفا الأسلوب باعتباره انزياحا، "فالأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام"[144]. نستطيع من خلال هذا التعريف الدقيق أن نفك بعض رموز الإشكال الجوهري الذي يسقط فيه كل باحث في نظرية الانزياح أو الخرق، الكامنة صعوبته في تحديد المعيار الذي يقاس عليه الأسلوب الشعري. هل هي اللغة العادية التي يتكلمها سائر الناس؟ أم هي لغة النثر؟ ثم إذا كان الانزياح يمثل قيمة أسلوبية، ألا يمكن أن تشكل الكتابة النثرية خرقا؟.

---

[140]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1994، ص:113.

[141] - Jean Cohen : Structure du langage Poétique. P :13.

[142] -Ibid. P :13.

[143]-Michael Riffaterre : essais de Stylistique Structurale, ed, flammarion, Paris 1971,P :14.

[144] - Jean Cohen : Structure du langage Poétique. P :13

حاول جون كوهن أن يحدد السمة الأساسية لبنية اللغة الشعرية، حيث انطلق من التقابل بين النثر والشعر فأكد على أن الشعر "ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر وإنما هو نقيض النثر"[145].انطلاقا من هذا النص فإن الانزياح ينجم عن مفارقة الدوال لمدلولاتها، ومن التفاعل العضوي لعناصر اللغة والذي بموجبه تنزاح الألفاظ من الدلالة الوضعية أو الدلالة التصريحية إلى الدلالة الإيحائية أو الدلالة الحافة. من هنا يتضح إذن "أن الانزياح خاصية ملازمة للشعر الذي يسعى باستمرار إلى اكتشاف ما تختزنه اللغة من طاقات بديلة تشرع الرؤيا على حدود الممكن والمحتمل"[146]. ولذلك استخلص كوهن أن لغة الشعر هي التي ينبغي أن توصف بالانزياح وليست لغة النثر التي تعبر عن الفكر الذي يقتضي التسلسل والاستطراد. "الشعر يظهر كنفي محض بل كتحطيم لبنية اللغة".

إن ما يثير اهتمام الدارس للمتن الشعري هو الأسلوب. فالشاعر يجيد اللعب باللغة يهدم قواعدها ويعيد بناءها بل ويتدخل في التحكم في وظيفتها فيجعلها تمويهية إيحائية لا تعكس ولا تحيل حتى وإن حالت، فإنها لا تحيل إلا على نفسها، ولا تنطق إلا بواقعها الذي تشكله قوانينها الداخلية. إن فكرة الانزياح بهذا المعنى البنيوي "تبحث عن المبدإ الثابت في اللغة الفنية. كما تبحث عن القواسم المشتركة في لغة جميع الشعراء بصرف النظر عن اختلاف لغاتهم وبيئاتهم ونمط كتاباتهم، فالانزياح غير فردي وغير مختص بمرحلة أدبية دون أخرى"[147].

هكذا يرى كوهن، أن الانزياح شرط ضروري لحدوث الشعرية، باعتباره خرقا للنظام اللغوي المعتاد وممارسة استيطيقية. ولإبراز هذا التصور، عمد كوهن في استراتيجيته الشعرية إلى التمييز بين طورين زمنيين: أولهما سالب، يتم فيه تحطيم النظام اللغوي ويحيد المعنى عن مساره الأصلي، نتيجة انبثاق المنافرة الناتجة عن الانزياح في هذا الطور. والطور الثاني موجب يعيد بناء هذه اللغة المحطمة وفق طبيعة أخرى، حيث تتخلى فيه المنافرة عن مكانها لصالح الملاءمة، إذ تستعيد اللغة انسجامها الذي تخلت عنه

---

[145] - Jean Cohen : Structure du langage Poétique. P:50 .

[146]- محمد كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، ص: 55.

[147]- محمد بنيس: "الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية"، مجلة فكر ونقد، ع 58، أبريل/2004، ص: 73.

في الأول، فتتم عندها الشعرية[148]. وذلك حتى لا يعدو أن يكون هذا الأمر مجرد عبث لغوي لا طائل منه.

يكون بذلك جون كوهن قد أولى عناية كبيرة للوظيفة التواصلية في الشعر وخصوصا عندما اعتبر أن "الشعر شأنه شأن النثر، خطاب يوجهه الشاعر إلى قارئه، لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل، ولكي تكون القصيدة قصيدة، ينبغي لها أن تكون مفهومة من طرف ذلك الذي توجه إليه"[149]. إذ إن الانزياح في الشعر "خطأ مقصود"[150] تكون الغاية الموجودة من ورائه هي خلق صورة مغايرة عن رؤية فريدة يتم عن طريقها إعادة كشف أشياء العالم الخارجي من جديد، وإعادة إنتاج الواقع بعد عملية الخلخلة التي تمارسها الرؤيا الشعرية عليه. ينبغي في نظر كوهن للشاعر أن يضمر دلالة القصيدة على المتلقي، ليعمل هذا الأخير فكره في التنقيب على المعنى المخبوء في طبقات غائرة بين المدلول الأول والمدلول الثاني، يقول كوهن "لكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها وذلك كله في ذهن القارئ"[151].يقر كوهن بأن اللغة قابلة للتحليل على المستويين الصوتي والدلالي، وأن الشعر يتعارض مع اللغة النثرية من خلال الخصائص الموجودة في هذين المستويين[152].

إن التشكيل الصوتي عبارة عن تفاعل بين الإمكانات الصوتية التي يتيحها الوزن والقافية، ويشكل التركيب عنصرا أساسيا في الخطاب الشعري فهو أحد العناصر المكونة للإيقاع وفي تفاعله مع باقي العناصر الأخرى المشكلة للخطاب، كما أنه يسهم في تشكيل المكون الموسيقي للقصيدة.

أما المستوى الدلالي في نظر كوهن فإنه يحقق الانزياح وذلك بفعل التحول الدلالي الذي يسفر عنه؛ لأن الشعر في هذا المستوى يقلص استخدام اللغة من حيث هي

---

148 - Jean Cohen : Structure du langage Poétique. P :50.
149 - Jean Cohen : Structure du langage Poétique. P :171.
150 - Ibid, P :13.
151 - Ibid, P :171.
152 - ibid, P :8-9.

مكونات دلالية تقريرية ويتوجه نحو استخدامها بوصفها مكونات دلالية إيحائية انفعالية، وتبعا لهذين المستويين ميز كوهن بين ثلاث أنماط من القصائد:

قصيدة النثر: ويسميها كوهن (قصيدة دلالية، لأنها لا تستثمر المستوى الصوتي، ويعترف بها شعريا، لأنها تحقق انزياحا دلاليا.

نثر منظوم: يدعوها (بالقصيدة الصوتية). فهي تحوي العناصر الصوتية من وزن وقافية، وليس لها أي وجود شعري لغياب الجانب الدلالي فيها.

شعر كامل: وهو (الشعر الصوتي الدلالي) الذي تتحقق فيه شعرية قصوى نتيجة لتضافر الإمكانات الصوتية والدلالية، وهو النمط الذي يبني عليه كوهن نظريته، إذ "إن المحك الأساس في الشعر الكامل عنده وعند من تأثر به وذهب مذهبه هو الانتقال باللغة من الوظيفة الذهنية أو العقلية أو التمثيلية إلى الوظيفة العاطفية الانفعالية، من وظيفة المطابقة إلى وظيفة الإيحاء، ومن وظيفة التوصيل إلى وظيفة التأثير والخلق، والخروج بالكلمة من مجرد وعاء وبديل إلى كونها ذات مستقلة لها كيانها البديع وقيمتها الجمالية والإبداعية"[153].

يمكن أن نطرح تساؤلا يفرض نفسه، هل كل انزياح يحقق الشعرية؟ ألا توجد انزياحات عقيمة في نظر كوهن تكبل الشعر عن وظيفته التواصلية المنوطة بكل خطاب لغوي؟.

ليست كل الانزياحات في نظر جون كوهن ينتج عنها شعر، بل هناك انزياحات لا تتوفر على مقومات الشعرية. وقد بلور هذا التصور في إطار انتقاده للشعر السوريالي، حين واجه فيه عبارات يصعب تأويلها لما يكسوها من غموض، فالشعراء السورياليون غالبا ما كانوا يدفعون انزياحاتهم إلى حدود قصوى تشرف على اللامعقول يقول كوهن:

[153]- أحمد محمد المعتوق: اللغة العليا، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط 2006/1، ص: 30.

"الورود المتتابع للخرق في القصيدة لا يثبت بأنه يمثل الشرط الضروري والكافي للواقعة الشعرية"[154].

وقد ذهب الدكتور محمد كنوني إلى أن هذا الإعدام للشعر السوريالي من طرف جون كوهن يشكل نقصا في نظريته، لأن هذا الأخير في نظره لم يدرس الانزياح إلا في ضوء مقارنة تركيبية، أي في ظل وحدات إسنادية تراعي العلاقات المجازية بين المسند والمسند إليه، لهذا السبب، وقف كوهن عاجزا أمام ما ترشح به لغة الشعر السوريالي من غموض لا يقتصر على وحدات شعرية محددة بقدر ما يشمل النص ككل[155].

وإذا كان محمد كنوني يلح على السياق ككل لدراسة المتن الشعري متبنيا طرح ريفاتير. فإننا من جهتنا نقول إن التجربة السوريالية تشبه إلى حد كبير مثيلتها الصوفية العربية، فكلاهما تنزع إلى اللامحدود ولا تقف عند حدود العقل والمعرفة المادية بل تمجها وتتجاوزها إلى كنه الروح. وبالتالي فإنها شعر رمزي تأويلي يحتاج إلى مجاهدة لفك معانيه الدقيقة وحواراته التشويقية التي يقيمها الشاعر مع ذاته.

- شعرية المهيمنة:

يعد جاكبسون ركنا نقديا متميزا في التأسيس لعلم الشعرية لما قدمه من مفاهيم نقدية دقيقة رصينة لا تتمثل في الحديث عن الأدب والنصوص الأدبية الفردية بل في أدبيتها، وقد كان له الفضل في توحيد الرؤية الشكلية وتعميقها بوصفه وتوليفه الأسس النظرية وتطبيقها على النصوص الأدبية، كما لعب دورا رائدا في تأسيس مفهوم الشعرية الحديث، حيث اقترح جهازا مفاهيميا منسجما لوصف خصائص الشعرية المهيمنة في الخطاب الشعري، وذلك في إطار شعرية بنيوية تشكل فرعا من اللسانيات؛ إذ استثمر جاكبسون العناصر الأساسية لنظرية التواصل الحديث ليبلورها في إطار نظري علمي ناضج حول التواصل اللغوي أو بالأحرى التواصل الجمالي.

---

[154] - Jean Cohen : Structure du langage Poétique, P : 189.

[155]- محمد كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، ص: 57-58.

يوافق اهتمام جاكبسون باللغة تصور الشكلانيين الذي تبلور في إطار الفرق بين اللغة العادية واللغة الشعرية باعتباره الحجر الأساس لتحديد خصائص اللغة الشعرية ومميزاتها عن اللغة المعيارية، حيث إن هذه الأخيرة لغة شفافة مغسولة غايتها تبليغية تواصلية بينما الأولى فهي لغة كامدة كثيفة، غايتها ذاتية، تهيمن فيها الوظيفة الشعرية الجمالية في تزامنها مع وظائف لغوية أخرى ثانوية، ورغم وجودها في أنماط اللغة العادية، إلا أنها تبلغ في الأدب حد الهيمنة جراء التكثيف الجمالي الذي تعقده، حيث إن ما يقصد بالشعرية لدى جاكبسون والشكلانيين "الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"[156].

إن مرونة المنهج الشكلي جعلته يتجاوز الغاية الذاتية التي تبلورت لديه في البدء، بل آمنت بالانفتاح والتطور واتخذت المبدأ الذي عول عليه دي سوسير نبراسا لها. "ألا وهو عندما نحلل لغة ما، إنما نحلل حقائق اجتماعية؛ تتناول الاستخدام الاجتماعي لعناصر مادية"[157]، لقد نتجت هذه الرؤية لدى الشكلانيين الروس جراء الوعي التام بعلاقة التأثير والتأثر القائمة بين الأدب والواقع، هذه العلاقة التي يتم بموجبها النظر إلى الأنواع الأدبية غير مستقرة وتتغير، يقول تينيانوف: "ففي كل حقيقة نوع أدبي، يتحول هذا النوع من المركز إلى المحيط وتحتل مكانة ظاهرة جديدة"[158]. وربما هذا هو السبب الذي دفع الشكلانيين إلى رفض المناهج الخارج نصية (اجتماعية، نفسية تاريخية...)، لأن في دراسة العلاقات اللغوية دراسة للمجتمع الذي أنتجها.

وقبل أن نقف عند بعض معايير النص الأدبي كما يعرضها جاكبسون في منهجه البنيوي اللساني ينبغي التعرض لمفهوم la dominante التي تعتبر "عنصرا مركزيا

---

[156]- مؤلف جماعي: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تح: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1982/1، ص: 31.

[157]- فرديناند دي سوسير وجوناتان كلر، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، ترجمة عز الدين إسماعيل، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000، ص: 110.

[158]-مؤلف جماعي: نظرية المنهج الشكلي، ص: 68.

للأثر الأدبي، إنها تحكم وتحدد وتحول العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية"[159].

تعرض جاكبسون لعناصر التواصل اللغوي التي بنى عليها تصوره للشعرية، حيث سهر على تحديد وظائف التواصل اللغوية، وكان له الفضل في إضافة الوظيفة الشعرية بعد أن كان الاهتمام محصورا في الاهتمام بالوظيفة المرجعية. لقد انطلق من طرفي التواصل اللذين لا يمكن أن ينشأ تواصل من دونهما؛ وهما المرسل destinateur والمرسل إليه Destinataire، ويجعل الوسيط بينهما أربعة عناصر متلازمة هي: الرسالة message والسياق context ، والقناة contact ، والشفرة code، وتكون بذلك ستة عناصر مكونة للعملية التواصلية. فالمرسل يرسل رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تؤدي هذه الرسالة دورها بنجاح، فإنها تحتاج إلى سياق تحيل إليه، وإلى قناة تمكن من إنجاز التواصل، كما ينبغي أن تتوفر على سنن مشتركة بين المرسل والمرسل إليه.

يتولد عن كل عامل من هذه العوامل التواصلية وظيفة تواصلية مختلفة، يمكن توضيح ذلك على الخطاطة التالية:

سياق

(وظيفة مرجعية)

مرسل ـــــــــــــــــــ رسالة ـــــــــــــــــــ مرسل إليه

(وظيفة انفعالية) (وظيفة شعرية) (وظيفة إفهامية)

قناة

(وظيفة انتباهية)

شفرة

(وظيفة ميتاليسانية)

[159] - Roman Jakobson : la dominante –in question de Poétique ed. Seuil , Paris 1973, P : 145.

غير أن ما يهمنا في هذه الوظائف، هي الوظيفة الشعرية التي تأتي فيها الرسالة مراعية للجانب الجمالي بحيث تكون غاية في ذاتها، إلا أن "الوظيفة الشعرية ليست الوحيدة لفن اللغة، وإنما هي المهيمنة والحاسمة"[160]، تتحدد "الوظيفة الشعرية بإسقاط مبدإ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف"[161]. إذن فإن الوظيفة الشعرية لا تأتي بالطبع فقط، بل أيضا عن طريق إعمال الفكر والروية والقصد لأن الاستعمال البارع للغة هو ضرب من السحر والجمال، ويتم ذلك بفعل العلاقة الحميمة بين الشاعر واللغة، "مادام التماثل لا يتحول من محور الاختيار إلى محور التأليف إلا بفضل الانفعال الذي يسقطه الشاعر على اللغة، مما يؤدي إلى أنساق معينة على مستوى الاختيار"[162].

وعلى هذا الأساس وبحسب رأي حسن ناظم، يمكن القول إن الوظيفة الشعرية تخلخل البنيات اللغوية، وهيمنة هذه الوظيفة يعني هيمنة تخلخل البنيات، وإذا ما شهدنا خطابا مهدم للبنيات يعني أننا بإزاء شعر لأن الوظيفة الشعرية تعبث بالنظام داخل الخطاب الشعري، وذلك لتخلق بنية التوازي من خلال خلق تماثلات بين المقاطع[163]، حيث إن جاكبسون يلاحظ أن بنية التوازي من أهم محددات الشعرية وذلك بإسقاط مبدإ التماثل على محور التأليف، فينتج عن ذلك تكرار لمظاهر لغوية على المستوى التركيبي تنبني على سلسلة من المتواليات المتوازية جراء تضافر عناصر متعالقة صوتيا أو نحويا أو تركيبيا، حيث "يوضع كل مقطع في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأخرى داخل القصيدة، سواء على نغمة الكلمة أو طولها أو قصرها، أو على مستوى الوقفة التركيبية؛ فتتجه كل المقاطع نحو وحدات قياسية مشتركة"[164].

تجدر الإشارة إلى أن شعرية جاكبسون التي تقوم على فاعلية التوازي لا تلتفت إلى الحدود الضيقة للعلاقات الإسنادية في الجملة الواحدة، بقدر ما تصب جام اهتمامها على دراسة القصيدة في شموليتها التي تراعي السلسلة المؤلفة بين حلقات الجمل

---

[160] - Roman Jakobson : essais de linguistique générale-trad. franc. Par Nicolas Ruwet- ed. minuit, Paris, 1963. P : 218.

[161] - Ibid., P : 220.

[162]- محمد كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، ص: 45.

[163]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص: 99-100.

[164] - Roman Jakobson : essais de linguistique générale. P : 243.

والمقاطع المتوازية التي يشد بعضها بعضا. بذلك تشتغل العناصر النحوية والصوتية، والتركيبية وفق نسق منظم يكفل لها جمالية كبيرة، "هنا يتجاوز مبدأ التماثل مهمته المحصورة في محور الاختيار ليطلع بدور أساسي آخر في محور التأليف، إنه ارتقاء التماثل إلى رتبة المكون لمتواليات لغوية، وأكثر من هذا ارتقاؤه إلى رتبة المكون لمتواليات لغوية فنية، أي متواليات شعرية"[165].

إن من بين ما يشد إلى نظرية جاكبسون هو عنايته بالصورة الشعرية، حيث إنه استخرج من محوري التأليف والتركيب صورتين بلاغيتين أساسيتين هما (الاستعارة والكناية)، محاولا أن يفهمهما في علاقتهما بالسياق بهدف معالجة النص واستيعاب بنيته الكلية. كما استفاد منها في تحديد السمات الأسلوبية المختلفة للخطاب الأدبي. حيث استخلص أن الاستعارة تميز الخطاب الشعري، وخاصة منه التمارين الرومانسي والرمزي في حين تهيمن الكناية على التيار الأدبي الواقعي[166].

إن اعتناق جاكبسون للأدبية في تضايفها مع مختلف الأبنية النحوية والبلاغية أمر أدى إلى تمييز الخصائص الشعرية في الأسلوبين الشعري والنثري، حيث "أتاحت هذه الرؤية فرصة تأمل الأساليب الشعرية المعاصرة، إذ الطابع العام أن كلما جنح الأسلوب الشعري نحو السرد إلا وهيمن النسق الكنائي، وبالمقابل كلما كان الأسلوب الشعري غنائيا إلا وهمين النسق الاستعاري"[167].

تتسم شعرية الوظيفة في نظر ريفاتير بالتجزيئية، وذلك أن جاكبسون ألح على قيمة الشعر المنظوم الفنية على سائر الأنواع الأدبية الأخرى على الرغم من اعترافه بوجود الوظيفة الشعرية في سائر الفنون اللغوية والإبداعية، إلا أن تطبيقاته اقتصرت على الشعر المنظوم مما حدا بريفاتير إلى أن يقترح الوظيفة الأسلوبية التي هي أعم من

---

[165]- د. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث إربد الأردن، ط 2010/1، ص: 302.

[166] - Roman Jakobson : essais de linguistique générale. P : 62.

[167]- محمد كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، ص: 46.

الوظيفة الشعرية "وذلك حتى يتسنى لكل الأنواع الأدبية، شعرية كانت أو نثرية، أن تندرج ضمن دائرة الأسلوبية"[168].

وفي الأخير يمكن القول إن الأدبية في نظر جاكبسون توجد في جميع فنون القول الأدبية أو غير الأدبية، فمع جاكبسون اتسع مفهوم الأدبية لتحوي مختلف العناصر التي تشكل عملية التواصل الإنساني ووظائفه، بمعنى أن الأدبية تتشكل من خلال كل ما يكون النص الأدبي شكلا وبناء ومحتوى ودلالة، إلا أن ما يسم النص الشعري على وجه الخصوص هو هيمنة الوظيفة الشعرية بأبعادها التخييلية والفنية.

3- شعرية الخطاب الصوفي :

لا مراء في أن الثقافة النقدية العربية القديمة قد كبتت النص الصوفي بسبب أن الشعرية الصوفية كانت تصبو دائما إلى الرفض والمساءلة عبر السفر إلى أصل الوجود، إلى حضرة الذات الإلهية للتثبت من حقائق الأشياء معرفيا، وكانت عدة الشاعر – الصوفي- في هذا السفر المضني هي اللغة العرفانية والإبداع والجمال، حتى يتمكن من اكتشاف طريق العودة إلى النبع الأول، ولذا نجد الشعرية الصوفية تواقة إلى الانفلات من القوالب البيانية الجامدة والنظم المنطقية المتعارف عليها التي تحد من حرية البصيرة والروح. فلم يكن للسلطتين النقدية والدينية إلا أن تعترضا طريق هذا الإبداع، باعتباره خروجا ومروقا عن الإطار العام، وزندقة وبدعة في الدين، وهذا النوع من التلقي "المحكوم بمسعى كبت التصوف جعل الممكن الصوفي معلقا ومنع إدماجه في بناء التصورات وفي إغناء علاقة الإنسان بالوجود. وبذلك ظل الاحتمال الذي فتحه التصوف في المجتمع والثقافة، مؤجلا إلى المضاد للتلقي المحكوم بهاجس الكبت لم يقو على اختراق البنيات المتحكمة في المجتمع منذ القديم.

يحتاج هذا الاختراق إلى مشروع مجتمعي داعم يتسنى للمواقع المعرفية المسهمة في تحديد قراءة التصوف أن تنخرط في توجيه اليومي والمشاركة في بناء المجتمع والثقافة في آن"[169] إلا أن التصوف تصدى لهذا الكبت بطريقة ذكية وهادئة تقوم على

---

[168]- المرجع نفسه، ص: 55.

[169]- خالد بلقاسم محمد غزال: "من كبت التصوف إلى الرغبة في نقده"، "فكر ونقد"، ع 71.سبتمبر 2005، ص: 36.

بناء تصورات معرفية وجودية، صدمت أفق التلقي العام، و راكمت لتأسيس مفهوم الكتابة الحداثية. فكما أسلفنا فإن الصوفيين سعوا جاهدين إلى ابتكار شعرية جديدة تتناسب وتجربتهم الذوقية، عن طريق تفكيك بنية الشعرية العربية، وإنشاء تجربة جديدة تسعفهم على نقل مواجيدهم ورؤاهم الباطنية، فوجدوها في أشكال نثرية لا تعترف بمنظومة الأوزان الخليلية، عدها أدونيس الأساس الأول لقصيدة النثر مع أنها في الأساس مفهوم غربي ظهرت معالمها الكاملة في الكتابات الصوفية غير الموزونة، خصوصا عندما عزم المتصوفة على ابتكار شعرية تسعفهم على نقل رؤاهم الكونية والمعرفية.

لم يتوان الإبداع الصوفي في قلب تلك النظرة الكلاسيكية والمألوفة إليه -على أنه مجرد فعل من الزهد الدنيوي- عبر الثورة التي أعلنها "ضد عناصر الثبات في طرائق التفكير والإبداع المتداولة وذلك عبر فتح أبوب التساؤل حول الجمالي والديني بصورة غير مسبوقة في الكتابة الغربية، لكون هذه التجربة حالة باطنية تأخذ حيزها في الوجود عبر اللغة، التي تتجاوز حدود الزمان والمكان، والتعبير عن المألوف، لتنشئ العالم من جديد، في إطار الرؤية الصوفية"[170].

لقد كانت الكتابة الصوفية مهووسة بهاجس إبداعي متجدر ميزها عن التجربة الشعرية الاعتيادية، اخترق التجربة العرفانية بإشراقاتها وكشوفاتها، وحول أشكال العالم الخارجي إلى رموز دالة، أفرغ قالبها من محتواه المألوف وملأها بما شاء من دلالات وجودية وروحانية. فهذا الدمج بين اللغة والوجود مكن الصوفي من قراءة العالم قراءة جديدة تجلي الكائن وتحفز على الممكن، وفي الآن ذاته كفل للنص شعرية خلاقة "ولعل هذا ما جعل ابن عربي يوسع مفهوم اللغة، ويخرج بها عن حدود العبارة، لتصبح لغته هي لغة الكينونة، وبهذا سيتم الانتقال باللغة من المفهوم الاجتماعي إلى المفهوم الأنطلوجي"[171].

---

[170]- طالب العمري: الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر (أدونيس – صلاح عبد الصبور- عبد الوهاب البياتي- محمد عفيفي مطر، مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان، ط 2010/1.

[171]- وفيق سليطين: الشعر والتصوف، ص: 25.

وهكذا اختلف النص الصوفي جملة وتفصيلا مع النمط الشعري المتناسب مع الذوق التقليدي بما فتحه من آفاق جديدة رحبة للتأويل وبما أثاره من تصورات وجودية ومعرفية فاضت عن قوالب الشعر العربي وخرجت عن سلطته النقدية، وعن مسالكه التي رسمها، فلم يكن ممكنا لضيق الشعرية التقليدية أن تتسع للشطحات والإشراقات الصوفية، فسكتت عنها سكوتا مخجلا. دفع بعض الأصوات الحداثية إلى أن تدعو بأعلى صوتها إلى إحياء هذا التراث الصوفي، الذي اخترق جل الأجناس الأدبية عموما والشعر على وجه الخصوص، إذ إن التصوف أعطى لهذا الأخير قدرة خلاقة لامست معانيه فمنحتها حيوية واستمرارية وأخرجتها في ثوب قشيب جميل.

تحدث بعض الباحثين المعاصرين عن الكبت الذي لقيته الشعرية الصوفية من لدن الشعرية العربية القديمة، وعن نتائج هذا الصمت المطبق الذي فوت على هذه الأخيرة الاستفادة من الإمكانات الروحية الفنية، والإضاءات المشرقة التي قدمها الصوفية للشعر. ومن أبرز الذين تكلموا في هذه المسألة نجد خالد بلقاسم ومحمد غزال في مقال مشترك لهما بعنوان "من كبت التصوف إلى الرغبة في نقده"، حيث تحدثا فيه عن أسباب هذا الإهمال (الكبت) وعن نتائجه، وقد قسماه إلى قسمين:

كبت فقهي لا حاجة لنا بالخوض في تفاصيله، كبت شعري؛ تجسد في نسيان مكونات يمكن أن توسع المتن الشعري الضيق الذي بناه الشاعريون القدماء، والذي شكل مظهرا من مظاهر إضفاء الشرعية على نصوص معينة وسحبها عن نصوص أخرى، في ضوء التطابق الذي يحمي سلطته بصوغ معيار يرسم الحدود وهكذا فإن إبعاد الشعرية القديمة لنصوص الصوفية من متنها لم يسمح بإدماج البعد الشعري لهذه النصوص في المشهد القديم، على نحو يتيح تأمل العلاقة التي تنتجها هذه النصوص بين التجربة الروحية والاشتغال الشعري للغة من موقع مخالف لما كان يوجه المتن الذي حصرت الشعرية القديمة اهتمامها به.[172]

والجدير بالذكر هو أن الكبت الذي طال الخطاب الصوفي لم يقتصر على المتمنع منه على المعيار؛ يعني لم تكتف بالحدود المتعلقة بالشكل الخارجي بل تعدت ذلك. مما

[172]- خالد بلقاسم محمد غزال: "من كبت التصوف إلى الرغبة في نقده"، "فكر ونقد" (ع.س)، ص: 40.

يجعلها تطرح تساؤلا عن أسباب هذا الكبت الذي أثار حفيظة الباحثين، حيث يعد "نسيان الشعرية القديمة للبناء الشعري، الذي أرسته ممارسة الصوفية للكتابة من خارج الوزن مستساغا بسلطة المعيار الذي يلغي ما يفيض عن قوالبه...غير أن ما ليس مستساغا في المسافة التي أقامتها الشعرية العربية القديمة مع الخطاب الصوفي هو النسيان من داخل المعيار ذاته. ذلك أن هذه الشعرية صمتت عن الشعر الصوفي الموزون"[173].

تحدث الدكتور سفيان زدادقة عن أسباب إهمال الثقافة النقدية العربية الشعرية للخطاب الصوفي، وقد جعل السبب الأصل وراء إقصاء الإبداع الصوفي "هو اختلاف لغته ومضامينه الخاصة وصدوره عن تجربة نفسية نادرة تخالف ما اعتادت عليه الأذن والذائقة العربية، فليس فيه مدح ولا طلل ولا فخر ولا هجاء...هناك غزل لكنه غزل سري، باطنه غير ظاهره، والمغتزل به ليس امرأة ما، ولا حتى صورة متخيلة مثالية عنها، بل وصف العشق الإلهي وشجونه التي لا تنتهي إلا لتبدأ من جديد"[174].

وصل الإبداع الصوفي إلى ذروته من التحقق والانسجام حين ضرب صفحا عن الشعر الموزون وانشغل بالكتابة النثرية الشعرية فأحدث ثورة في الثقافة العربية، لأنه بدأ مرحلة جديدة من الخلق لم تشهدها الشعرية العربية من قبل. فالشعر النثري الصوفي مهد لقصيدة النثر منذ زمن سحيق، وقد تفطن العديد من الباحثين في التراث الصوفي في عصرنا الحالي إلى أدبية النص الصوفي النثري وخصوصا إذا تحدثنا عن شطحات البسطامي والشبلي وفتوحات ابن عربي ومواقف النفري...هذا الأخير "الذي أحدث – بكتاباته النثرية الشعرية- انقلابا جديرا في فهمنا – كقراء معاصرين- للنص الصوفي، إذ لم يعد في مخيالنا ذلك النص الديني المغلق المغرق في ظلاميته، بل لقد منح للدين بعدا ذاتيا، مؤسسا بذلك نظرة معرفية مغايرة للنظرة الدينية ذات المنحى الجماعي الشمولي، كما أنه أحدث بطريقته التأويلية في فهم النص القرآني انقلابا في التلقي العربي الإسلامي لهذا النص منذ نزوله"[175]. وقد افتتن الشاعر عبد الكريم الطبال بالكتابة الصوفية

---

[173]- خالد بلقاسم محمد غزال: "من كبت التصوف إلى الرغبة في نقده"، "فكر ونقد" (ع.س)، ص: 41.

[174]- سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، منشورات الاختلاف الغربية ناشرون مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، ط 2008/1، ص: 261.

[175]- سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة ، ص: 261.

الشعرية، الموزون منها والمنثور، ويصرح بذلك قائلا: "الفتوحات المكية" كلها شعر بل إن الذي هو موزون منها قد يكون دون الذي ليس بموزون"[176].

بعد ما أحس الصوفية عجز اللغة عن استيعاب تجربتهم الذوقية والنفاذ إلى جوهرها أعادوا النظر في وسائلها التعبيرية وأدواتها البلاغية التي ما انفكت تنحصر في التزيين والزخرفة، وأكدوا على أن التصوير البلاغي كشف عن أسرار وحقائق لا يسعها التعبير العادي، يقول النفري عندما يقف على التشبيه: "وقال لي ليس الكاف تشبيها هي حقيقة أنت لا تعرفها إلا بالتشبيه"[177].

إن التجربة العرفانية تزخر بإمكانيات وجودية معرفية عميقة، لا تتعامل مع الحس الظاهر للأشياء بصورته الفعلية ولكن على أنه تجل مستعار من الجمال الإلهي، ومن تم فالصوفية دائما يبحثون عن الباطن ولا يعولون عن المباشر لأنه لا يؤدي إلى معرفة حقيقية ولا إلى تعبير شعري يرضي حاستهم، ويقوي دعائم الخيال، ويفسح المجال لإطلاق أجنحته وراء الألفاظ والعبارات الوضعية إلى معان أخرى يتحملها اللفظ بالتفسير والتأويل، وهذا الوعي أرسته الممارسة الصوفية للكتابة التي تقوم على نكاح اللغة وذلك بعد عشقها والتوغل فيها إلى حد إدماج الجسد فيها، فينتج عن ذلك رؤية تتجاوز الوزن، وتلامس البناء الشعري ككل من داخله ومن خارجه، يقول ابن عربي: "فكان أجزل ما أتحفني به المواهب أن انكحني حروف المعجم وجميع الكواكب إلى أن اسمعني صريف الأقلام في صدري بالألحان ونطقت المتاني والمثال بحسب المطلوب من النقص والرجحان فقلت: مالي وللشعر؟ فقيل هو أصل النظم، هو الجوهر الثابت والنثر هو الفرع النابت. لا يظهر نثر إلا في عالم الكون لا في حضرة العين. وإذا حقق هذا الأمر فما نثر أليس الشعر عين المقادير والأوزان"[178]. يؤكد ابن عربي في هذا النص على

---

[176]- محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء، ط 2000/1، ص: 86.

[177]- عبد الجبار النفري: المواقف والمخاطبات، تحقيق أرثر آربري، تقديم وتعليق عبد القادر محمود، الهيئة العامة المصرية للكتاب 1985، ص:78.

[178]- (م.س) خالد بلقاسم: محمد غزال، مجلة "فكر ونقد". نقلا عن ابن عربي: سفينة الحقيقة، تقديم جعفر الكنسوسي جريدة "أخبار الأدب" 30 ماي/1999، ص: 16-17.

علاقته الخاصة بمعشوقته اللغة التي تصل إلى حد التماهي بجسدها الدافئ ليبثها أسراره الذاتية، وليجد لحن إيقاعها الخلاب عن قرب، فيسري دبيبها في شرايينه وعروقه.

يذهب ابن عربي إلى أبعد من ذلك حينما يتحدث عن علاقة المشابهة بين الشعر والوجود، القائمة على التماثل والتمازج، وذلك بعدما يجعل جوهر الوجود قائما على الشعر الذي يرجع له الفضل في تصوره على الإحكام والتجانس والتماثل للعلاقات التي تحكم الموجودات، يقول في تشبيه لطيف. "جعل الوجود سبحانه كبيت الشعر في التركيب والنظم وخص به الشعر من الحكم فجعله قائما على سببين محفوظا بوتدين سبب خفيف وهو عالم الأرواح وسبب ثقيل وهو عالم الأشباح ووتد مجموع وهو حال التركيب والإنشاء ووتد مفروق وهو تحليل الأجزاء فمدار جميع الخلائق على هذه الحقائق والعالم كله مربوط الروي على الصراط السوي"[179].

يشبه ابن عربي البيت بالوجود، ومحور التشابه بينهما هو النظم والإحكام والإتقان، فالشعر بناء متراص لا ينفصل معناه على إتقان بنائه، وفي ضوء خصيصة التجانس والانتظام أعاد ابن عربي النظر في دلالة العروض العربي وأعطاه روحا معنوية، بعد أن كان مجرد مقاييس كمية تضاف إلى القول ليصيره شعرا في اعتقاد الخطاب الواصف الذي يقعد للشعر. وفق قراءة لعناصر الوزن قاربت الشعر بوصفه تجربة وجودية بامتياز مكنت من استشراف عوالم شعرية سحيقة، شرع لها طرح تساؤلات لانهائية باعتبارها تجربة باطنية تمتلك مشروعيتها عبر الرفض والمساءلة، حيث "إن الوشيجة التي استنبتها ابن عربي بين الشعر والوجود، اعتمادا على تأوله الخاص لمصطلحات العروض العربي، تفتح مسلكا خصيبا لإعادة تأثير هذه المصطلحات وفق أساس وجودي يكف عن اعتبارها مقاييس كمية جامدة. فالسبب والوتد، عنده ليسا مقاطع لتجديد وزن البيت فحسب، وإنما خصيصتان وجوديتان، يعد الشعر مجلاهما الأبرز بامتياز. وهذا الاستنبات ينسجم مع رهان ابن عربي على وصل تصوراته بالوجود والكشف عن حدود المقاييس القبلية"[180].

---

[179]- المرجع السابق، ص: 16.

[180]- خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط 2000/1، ص: 146.

إن التجربة الصوفية تتعارض مع الجاهز والمألوف، حيث إنها فتحت آفاق جديدة رحبة للتأويل بما أثارته من تصورات وجودية ومعرفية فاضت عن قوالب المعيار الشعري العربي القديم وخرجت عن سلطته وعن مسالكه التي رسمها، هكذا لم يكن ممكنا إدماج هذه الشعرية لشطحات الصوفيين.

تحدث الشيخ الأكبر في الفتوحات المكية عن الفرق بين الشعر والكتابة وتابع بحثه عن نبعهما إلى أن قاده سفره إلى العروج إلى ملكوت السموات، حين عد السماء الثانية سماء الكتابة بينما اعتبر السماء الثالثة سماء الشعر[181]. وقد انطلق ابن عربي من هذه المقارنة اللفظية ليحسم في مسألة طالما أرقت النقاد القدماء؛ تتعلق بالتنقيص من قيمة الشعر وذلك عندما نفى القرآن صفة الشاعر عن الرسول صلى الله عليه وسلم يقول ابن عربي عن السماء الثانية، "ومن هذه الحضرة يكون الإمداد للخطباء والكتاب لا للشعراء. ولما كان لمحمد صلى الله عليه وسلم جوامع الكلم خوطب من هذه الحضرة وقيل "وما علمناه الشعر" لأنه أرسل مبينا مفصلا والشعر من الشعور فمحله الإجمال لا التفصيل وهو خلاف البيان"[182].

يعلق خالد بلقاسم على آراء ابن عربي في قضية الشعر والدين والتي كانت بمثابة القول الفصل الذي عصم الشعر من قواسم الآراء النقدية التقليدية المتلفعة بسربال الأخلاق، مؤكدا على أنها "منطلقة في إرساء وضع اعتباري للشعر في المشهد النقدي القديم من خارج الأخلاق. ذلك أن أول ما وجه ابن عربي في هذا الإرساء هو تكسيره للاعتماد السائد حول تنجيس القرآن للشعر. تكسير استند فيه إلى تأويل خاص اعتملت فيه موجهات وجودية ومعرفية"[183]. لما كانت مهمة الرسول هي الدعوة والتبليغ كان النثر هو البنية المنسجمة مع هذه الغاية النبيلة. لأن الشعر يقوم على الإشارة والتلميح التي تتعارض مع الأهداف الدعوية، حيث يكتسب هذا القول أهمية بالغة في تاريخ النقد العربي. إذ أسهمت في بلورته تأملات وجودية وفكرية للشيخ الأكبر، عملت على تبديد التعارض الذي تكرس بين الشعر والدين، وما الرموز الحسية (غزل، خمرة...) التي

[181]- ابن عربي: الفتوحات المكية، دار الفكر، 1994، ج 2، ص: 274-275.
[182]- ابن عربي: الفتوحات المكية، 274/2.
[183]-خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2000/1، ص: 139.

ضمنها ابن عربي ترجمانه، وكذلك الشأن لباقي المتصوفة إلا شاهدا قويا على أنهم صهروا المدنس في المقدس حتى عملوا على تسوية طرفي الضدية بينهما. يقول النفري في أحد مواقفه "وقال لي: يا عبد: إذا رأيتني في الضدية رؤية واحدة، فقد اصطفيتك لنفسي"[184]. هذا النص الذي يؤكد على استواء الأضداد ورؤيتها بعين واحدة ينم عن تشبث المتصوفة بهذه الرؤية واستغراقهم فيها، ويعني ذلك الخروج عن حدود العقل وحدود عين الفقهاء والعوام وتجاوزها إلى المطلق، قصد كشف العالم اللامرئي والاندهاش بحقيقته الغيبية.

إن الرؤية الصوفية ليست سوى كشف، ومشاهدة واندهاش، وتحرر وانخطاف بما يتجلى للصوفي من مستور وغيبي. هذا التحرر يقتضي خروج الشعرية الصوفية بالمادة اللغوية عن حدودها الدلالية المتواضع عليها حسب الروابط المنطقية والقواعد الاجتماعية، ليتيح لها التعبير عن أفكار ورؤى جديدة تستطيع مواكبة روح الإبداع، وذلك عبر الدخول في سياقات متلبدة غير معتادة، تزاوج بين الكلام الكثيف والصمت المطبق بما تخلقه من كتابة جديدة ثائرة على النظم اللغوية. تصير مع ذلك لغة التصوف "لغة برزخية تنتعش فيها بذور الاحتمال وتتفتق عروش الظلال، وتتحرض قوة الإشعاع وتتعدد مكامنه"[185].

لقد قلبت الشعرية الصوفية موازين الدلالات والمعاني، فنهجت نهجا مغايرا في كتاباتها لا يمكن الكشف عنه إلا بقراءته بعين القلب، فأدونيس يبين أثناء حديثه عن تجربة كتابة النفري أن "الخاصية الأساس في نص النفري هي خروجه من الأسماء (الدلالات، المعاني، الصور...إلخ التي أضفتها على الأشياء (المسميات) الكتابة التي تقدمته، هكذا يكتب النفري الغامض، وما لا يكشف عنه من قبل، يخرج الأشياء من ماضيها، من أسمائها السابقة، من طرق التعبير عنها، ويدخلها في صورة أخرى مضفيا عليها أسماء جديدة. الكتابة هنا تعبير إنها تجدد الأشياء من حيث إنها تحدد صورها

---

[184]- محمد عبدالجبار النفري: المواقف والمخاطبات، تح/ أرثر آربري، تقديم وتعليق عبدالقادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985. ص: 104.

[185]- وفيق سليطين: الشعر والتصوف، الهيئة العامة للكتاب - وزارة الثقافة – دمشق، 2011، ص: 22-23.

وعلاقاتها، وتحدد اللغة من حيث أنها تنشئ علاقات جديدة بين الكلمة والكلمة بين الكلمات والأشياء"[186]. إن هذه الكتابة تنطلق من مرجعية ذات خصوصية قياسا إلى باقي أنواع الإبداع الأخرى تهدف إلى "تحرير الإنسان من وضعه الترابي ليسمو ويرتقي إلى صفة النوراني، وأن يتملك حقيقة الأصلي فيه والجوهري متخلصا من العرضي والعابر، فغاية الشعر عندهم ميتافيزيقية لا تستهدف ربحا ولا كسبا ولا شهرة، ولا يسعى من ورائها الصوفي لتحقيق ذاته الشاعرة إلا بقدر ما يسعى لمحو ذاته البشرية أصلا"[187]. وربما أن الشعرية الصوفية تستمد تميزها من فاعلية التغير الذي يطبع التجربة الصوفية؛ فهي دائمة التحول من حال إلى حال، حيث إن الصوفي في سفره متقلب في أحواله التي لا تكاد تستقر. وهذا التبدل يستدعي لغة جديدة ثائرة على شكلها الأحادي، يستطيع ملء الفراغ الذي عمقه الصوفي في اللغة العادية التي ولى عنها مدبرا. لقد "جاء البيان الصوفي للمعرفة والذوق متسما بدرجة من العدول عن أشكال البيان التي رسمتها الشعرية العربية التقليدية، وتمثل هذا العدول على مستوى جميع الأنواع، الشعر والنثر الفني والحكي، بلغة مخصوصة تتسم بالشعرية من تمثيل ورمزية ومجاز"[188].

لا جرم أن نعود إلى بعض خصوصيات اللغة الشعرية مع أدونيس، وذلك بأنها تود قول ما لا تستطيع اللغة العادية قوله ، ولن يكون لها ذلك إلا إذا خرقت قوانين وقواعد هذه اللغة، ولتحقيق ذلك فإن الشاعر يدخل في صراع مع اللغة، من أجل نزع هويتها التي فرضتها المؤسسة العامة، بصفتها قوانين إلزامية تحقق التواصل بين أفرادها، يفرض عليها هويته الخاصة، أو ليذوتها حتى تعبر عما يميزه من بين الجماعة[189]، ونجاح الشاعر في هذا الصراع المحتدم بينه وبين اللغة هو الذي يكفل للشعر لأن يؤدي وظيفته الشعرية على أحسن وجه، فيعمل على "أن يقدم لنا إحساسا

---

[186]- أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت - لبنان، ط 2010/4، ص: 186.

[187]- سفيان ردادقة: الحقيقة والسراب، ص: 210.

[188]- محمد زايد: أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني، عالم الكتب الجديد إربد – الأردن 2011، ص:15.

[189]- محمد يعيش: شعرية الخطاب الصوفي، الرمز الخمري ابن الفارض نموذجا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس-فاس، ص: 87.

جديدا بالأشياء، أو أن يجدد إحساسنا بالأشياء وهذا الإحساس الجديد، لا يظهر إلا من خلال التوظيف اللغوي الجديد"[190].

وإذا كانت اللغة الشعرية تتسم بالخرق لتعبر عن مختلف التجارب الإنسانية. فاللغة الصوفية هي: "تعبير خارق عن عالم خارق بمعنى اللغة الصوفية تحتوي جميع خصائص اللغة الشعرية التي تدخل في إطار الخرق اللغوي، وتزيد عليها بخرق مرجعي تتفرد به"[191]. وهذا ما تسبب في أن تعترض دارس الإبداع الصوفي – الشعر على وجه الخصوص- صعوبة فهم هذا الإبداع ويتعسر عليه إيجاد أدوات لسبر أغواره وفتح تغاليقه، وهذا يعود بالأساس إلى تسلح المتصوفة بلغة غامضة تلونت بكل ألوان الرموز والإشارات. "فالأدب الصوفي وإن كان يوظف نفس الآليات اللسانية لإنتاج الخطاب في اللسان الطبيعي، فهو مميز بخرق مرجعي للدلالة الوضعية الاصطلاحية، إذ ينطلق من مبادئ وأسس منهجية خاصة يصعب معها إيجاد معادل لها على مستوى عملية القراءة والتلقي"[192].

تستطيع هذه اللغة التغلغل في عمق الواقع قصد تقصي ما فيه، وكشف ما يضمره لأن النص المحمل بالرموز والإشارات والإيحاءات "يقول أكثر ما يقوله ظاهر كلماته، وتتقاطع فيه أبعاد ودلالات تجسدها لغة تفرض للتواصل معها ذوقيا أو حدسيا، فهذا النص لغته لا تحمل أسرار المتخيل وحده، وإنما تحمل كذلك أسرار الذات.[193]

سيشكل مفهوم الشعرية الصوفية على اتساعه ومرونته وبحسب الدلالة التي سنحيطه بها، "إطارا نظريا وتطبيقيا للتدليل على خصوصية النص الصوفي الإبداعي وعمق درجة شعريته من حيث استشفاف مكنوناته واستيحاء منطوياته الأصلية لإزاحة الحجب عن الشعور الإنساني والإبداع الفني داخل هذا النص الذي هو ضرب من ضروب السياحة إذ لعل في ميسورك القول بأنه سياحة داخل الذات ابتغاء التعرف على

---

[190]- محمد يعيش: شعرية الخطاب الصوفي، الرمز الخمري ابن الفارض نموذجا، ص: 87.
[191]- المرجع نفسه، ص: 90.
[192]- محمد زايد: أدبية الإبلاغ النفعي بين الإيداع النفعي والإبداع الفني، ص: 15.
[193]- أدونيس: الصوفية والسوريالية، ص: 185.

مضمراته النفسية، وبفعل هذه النزعة الذاتية كان الإنسان الصوفي ذواقة جمال وحق ولغة"[194].

فإذا كان الرمز لصيقا بالتجربة الصوفية، فإن ذلك راجع إلى ما يتكشف عنه من حقيقة كونه جبرا لقصور اللغة، بجعلها ترقى على قول المعتاد والمألوف، وتنقض محدوديتها، بمحاولة استبطان أحوال العارفين بلغة رمزية قادرة على مطاولة التجربة والنفاذ إليها، حيث تسبغها ببعدها الوجودي، وتدفعها إلى الكشف دون أن تستنفد بعد غياب فيها "وهكذا تكون الغيبوبة الصوفية مقابلا للحلم الشعري، مما يقتضي أن تكون اللغة في هاتين الحالتين من طور آخر متجانس للذهول والانخطاف، ومؤثث بالفجوات والانقطاعات، وصادم لأفق التلقي العام الذي ينشط في مدار انتظار التحصيل والإشباع واستهلاك المعنى"[195].

يرجع محمد يعيش التكثيف والتعتيم الذي نحا إليه الصوفية في تعبيرهم الشعري على وجه الخصوص إلى سببين رئيسيين هما: (الضغوط الخارجية، قصور اللغة).

-الضغوط الخارجية: هذا السبب يتلخص في خوف الصوفية على أنفسهم من سلطة الفقهاء الذين كانوا يقتصرون على تفسير ظاهر النصوص. في حين أن المتصوفة لم يلتفتوا إلى ظاهر النصوص وهرعوا إلى تفسير بواطنها اعتمادا على أذواقهم عن طريق المعرفة الذوقية، الشيء الذي ثلب عليهم علماء الظاهر فساموهم سوء العذاب، وأهرقوا دماءهم هدرا. "وهكذا اضطر الصوفية أمام هذه الضغوط إلى اتخاذ لغة خاصة غير معروفة لدى الجميع تمكنهم من تبادل معانيهم من غير أن يقعوا تحت طائلة الاضطهاد"[196].

-قصور اللغة: تظل اللغة العادية المتداولة المتسمة بالمحدودية والثبات، عاجزة عن احتواء ما تنطوي عليه التجربة الصوفية من رحابة وعمق وأسرار وفيوض، لأن أرباب هذه التجربة يرمون التعبير عن مواجيد، وأشواق، وأحوال متقلبة غير ثابتة، مما

[194]- محمد زايد: أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني، ص15-16.
[195]- وفيق سليطين: الشعر والتصوف، ص: 18-19.
[196]- محمد يعيش: شعرية الخطاب الصوفي: ص: 36.

جعلهم يشعرون "بنسبية اللغة وكانوا مضطرين لأن ينشقوا عن محدودية العبارة الثابتة فاصطلحوا على لغة دالة على التجربة الروحية التي لا تقاس بالحدود والأوصاف"[197].
ومن هنا فإذا اعتبرنا "أن اللغة المستخدمة في التجربة الشعرية، بشكل عام هي نتاج عقل وانزياح عن صورتها المعجمية، فإن التجربة الشعرية الصوفية بشكل خاص ترى ذلك العقل الذي أنتج اللغة حجابا بين القلب وحصول الحقيقة الذي يفترض في اللغة الشعرية الصوفية انزياحا على انزياح اللغة في التجارب الشعرية الأخرى"[198].

عمدت الشعرية الصوفية إلى خرق لغة التداول، وذلك بخلق لغة جديدة تستجيب لتجربتها الروحية الخاصة. ومن هذا المنطلق كان الشاعر الصوفي وهو في خضم معاناته حين يحتضن التجليات، يجد نفسه يعاني صراعا مع اللغة، ويفطن إلى عجزها وقصورها أمام عظمة تجربته الروحية، فيحاول ركوبها، ولكن بطرق بنائية أخرى يتجاوز بها هذا العجز وهذا القصور، وبهذا الوضع اللغوي تصبح طوع يدي الشاعر الصوفي يفعل بها من يشاء[199].

للتغلب على هذا القصور الذي أحسه الصوفية في (اللغة، لجؤوا إلى لغة الإشارات والرموز، واحتفوا بها أيما احتفاء، فاتخذوها ذرعا يتقون به ضربات علماء الرسوم، ومصدرا للتعبير عن إشراقاتهم ومواجيدهم، فهي بالنسبة لهم بمثابة لغة ثانية تمكنهم من نقل ما يتقلبون فيه من مقامات وأحوال غير مدركة تعجز اللغة العادية عن احتوائها، وقد تنوعت هذه الرموز واختلف توظيفها من صوفي لآخر لأسباب أتينا على ذكر بعضها، أهمها: خوفهم على حياتهم وسترا لمذهبهم، ولحصر وتقريب الدلالة فيما بينهم، ونجد من أبرز هذه الرموز (رمز المرأة، رمز الخمرة، رمز الطبيعة، رمز الحرف...).

كل هذه الأسباب وغيرها دعت الشاعر الصوفي إلى "خلق لغة ثانية داخل اللغة الأولى، هي لغة الرمز والإشارة، لأن هذه اللغة هي التي يمكن أن تخلق المعادل التخييلي

---

[197]- أحمد الطريبق أحمد: "الخطاب وخطاب الحقيقة" مبحث في لغة الإشارة الصوفية، مجلة "فكر ونقد"، ع. 2001/40، ص: 60.

[198]- عباس اليوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض نموذجا، دار الحوار سورية - اللاذقية ط 2005/1، ص: 42-43.

[199]- جمالية الروح والعقل الصوفي: مجلة "عوارف" ع 2007/2، ص: 41.

لحالة الصوفي"[200]، مما جعل المصادر الصوفية لا تخلو من "لغة الإشارة، وما استوجبته من مصطلح لا يدل عليها، ولعل الإشارات المقتضبة هي السابقة على التقعيد وعلى التنظير، لأنها تكون المرجعية الأولى لأولي الأصول الذين يجمعون الأشباه والنظائر، وهم يقعدون أو يرصدون تحركات اللغة من محيطها الاجتماعي إلى الانغلاق في دائرة المصطلح الخاص"[201]. وبذلك اعتبرت اللغة الصوفية المتسربلة بحلة الرموز والإشارات، لغة متميزة تتبختر ببهائها وتساميها، حيث اكتسبت مقومات متميزة لا نجدها في كتب اللغة والبلاغة، ولا في كتب النقد مما انتهى إلينا من كتابات علماء ونقاد السلف.

تشهد هذه المقومات على عمق وأصالة المنظور الصوفي وتميزه كتعبير جمالي ترفل صياغته في ثوب قشيب ينضح بهاء ويفيض إبداعا، إذ إن "الصوفية أبدعوا لغة خاصة تمثلها الخطاب الجمالي وتداولها، بل إنهم خلعوا عن هذه اللغة قداسة مواجيدهم ومواقفهم وحالاتهم ومقوماتهم، الأمر الذي جعلها لغة لها نظامها الإشاري السيميائي الخاص بها وحملها الترميزي الاستعاري الخارج عن الحقول التي ألفت اللغة حداثتها"[202]. ومن أبرز المؤهلات الفنية التي أضفتها الصوفية على اللغة نجد رمز الحرف مثلا؛ إذ لم تعد هذه الحروف معهم مجرد عناصر تمكن وفق نظام معين من تحقيق التواصل بين الأفراد فحسب، بل اكتسبت هذه "الحروف الحياة، والعقل، والإرادة والاستطاعة، مما يؤهلها لأن تتجاوز كونها عنصرا من عناصر الرسالة اللغوية إلى كونها عنصرا فاعلا في عملية التواصل، فتكون أحيانا متكلمة، وأحيانا مخاطبة، وهو ما لم يسبق إليه المتصوفة"[203]، وهكذا تحولت الحروف في المنظور الصوفي إلى "عالم يوازي الوجود المخلوق بما فيه من عالم الغيب وعالم الشهادة"[204].

---

[200]- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص: 74.

[201]أحمد الطريبق أحمد: "الخطاب وخطاب الحقيقة" مبحث في لغة الإشارة الصوفية، مجلة "فكر ونقد"، ع 2001/40، ص: 66.

[202]- أحمد بلحاج آيت وارهام: الرؤية الصوفية للجمال منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية، مؤسسة بشير للتعليم الخصوصي مراكش، ط 2008/1، ص: 80.

[203]- رضوان الصادق الوهابي: الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، منشورات زاوية الفن والثقافة الرباط، ط 2007/1، ص: 168.

[204]- المرجع نفسه، ص: 168.

إن استخدام اللغة في التجربة الصوفية ليس بعيدا عن آليات استخدامها عند الحركات الشعرية الحسية، حيث إن الشاعر الصوفي أكثر الناس استيعابا لحقيقة مكونات الواقع التي ما هي إلا تجليات لعظمة الذات الإلهية، فيعمل على إعادة تركيبها عن طريق التخييل في قالب لغوي فني في صياغة جديدة، تشكل المعادل التخييلي للحالة الصوفية، ذلك أن "خيال التصوف منحة سماوية يحظى البعض بها فتظهر للناس على شكل الكرامة التي تخرق المعتاد في الواقع اليومي؛ ومعنى ذلك أن الخيال عند المتصوفة هو قوة خارقة تجعل الأشياء طيعة في يده يخلق منها ما يشاء وكيف يشاء[205].

ولذلك فإن أهم ما يميز فكرة الخيال عند المتصوفة عامة هو الرغبة في تجاوز الظاهر إلى الباطن والمكشوف إلى المستور. "وإذا كانت الشعرية العربية قد تعودت على التعبير عن ما هو مرئي ومتداول ومحسوس، تعبيرا يستهدف الوصف الخارجي دون اعتماد خيال كبير، مستخدمة ضربا من التشبيه الذي يحرص على منطقية العلاقة بين طرفيه، فإن التجربة الشعرية الصوفية تشتمل اختلافا داخليا يبدأ من روح النص وجوه العام وصولا إلى الشكل الفني وضرورات الصنعة الفنية"[206].

سخر الصوفية خيالهم الواسع لاستثمار أغراض الشعر العربي القديم (غزل، خمرة...) التي تمثل خبرة الشاعر العربي في طرق الأسماع وتحريك القلوب بطرقه لهذه الموضوعات الحسية، والتي انطلق منها المتصوفة قصد ملامسة المطلق والتلذذ بالاتحاد في الذات الإلهية، وذلك بتحميل هذه الموضوعات دلالات معنوية، وتكون بذلك التجربة الشعرية الصوفية، قد أسهمت في تنمية التجربة الإبداعية، فأنتجت العديد من البوارق الفنية والمعرفية غير المألوفة في الشعرية القديمة وهذا ما أكد عليه محمد مصطفى حلمي قائلا: "ليس من شك في أن ما يدخل من هذا الشعر في باب الغزل الإلهي لم يقصد به أصحابه الفن لذاته، ولا الصناعة الشعرية. وإنما هو ضرب من التعبير ألفوه أكثر

[205]- محمد يعيش: شعرية الخطاب الصوفي الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا، ص: 91.
[206]- سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص: 212.

ملاءمة لحقائقهم، وتصوير ما تكنه سرائرهم من ناحية، ورأوا أنه أقدر على التأثير في السامع تأثيرا قويا، وأدعى لإهاجة العاطفة، وإثارة الشعور من ناحية أخرى"[207].

لم يقاوم الشاعر المعاصر إشراقات التصوف وإلماعاته الوجودية والمعرفية التي خطفته إلى عالمها، خصوصا بعد أن بات محاصرا "بإحباطات واقعه ورهاناته التي ما فتئ يخسرها ولا يشعر إلا بالقحط يعم الأشياء من حوله، ويحس بكلماته تضيع في ضوء المجتمع وسباته"[208]. وقد تفطن الشاعر محمد السرغيني عن وعي كبير إلى مسألة قصور اللغة عن تأدية المعاني الوجدانية، وإلى ضيقها عن احتواء المعاني الواسعة والمركبة التي من شأنها أن تحل بعض الإشكالات الراهنة، فرد محاولة الانتصار على هذا القصور إلى المسالك التي انتهجها المتصوفة قائلا: "إن الصوفية دلوا بالحرف المفرد على المعنى المركب، والحرف أس لغوي أيضا، ومسلك السوريالبين في اغترافهم المجازات والاستعارات والكنايات غير المألوفة من اللاوعي، والوجوه البلاغية هذه أس لغوي أيضا، ومسلك بعض الشعراء الممثل لهم في الهامش السابق في تخطيهم الأداة واصطناعهم إياها دالة على التجريد والماورائي والانتقال من هيمنة الأداة إلى هيمنة الدلالة أس لغوي كذلك"[209]. في نفس السياق، يرى أدونيس أن التجربة الصوفية عامل يسهم في إغناء وتجديد التجربة الشعرية وليس إيمانا واعتقادا وسلوكا[210].

لما أيقن الصوفية قصور اللغة وعجزها عن التعبير عن التجربة الروحية المتسمة بالتجديد، مجوا البوح ومجدوا "الصمت" الذي هو كلام في صمت، ولم يجد الصوفية بدا من استعمال الرموز والإشارات ليضمنوها دلالة لغة غير منطوقة؛ أي التي صارت إشارة.

يعد الصمت في الشعرية الصوفية نصا ثانيا كان بمثابة حل لمعاناتهم مع اللغة، فقد تسربلت جل الكتابات الصوفية برمزية الصمت، التي تدل على اتساع رؤية التجربة

---

[207]- محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف مصر، ص: 144-145.
[208]- سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص: 262.
[209]- محمد السرغيني: (الشعر والتجربة)، مجلة "الوحدة" ع خاص بالتأهيل والتحديث في الشعر العربي، ع183/82يوليوز-أغسطس 1991، ص: 133.
[210]- سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص: 263.

الصوفية التي أخرست اللغة عن التكلم. يعتبر محمد يعيش أن "التجربة الصوفية حية ومتجددة دائما، ولا يمكن في حياة الصوفي لأن تكون لتجربته صورة واحدة، فهي خلق جديد بحسب المقامات والأحوال، ومن ثم فهي في حاجة دائمة إلى لغة جديدة، الشيء الذي لا يمكن أن يحصل أبدا، لذلك فضل كثير من الصوفية الصمت بعدما اقتنعوا بأن العجز عن الإدراك إدراك"[211].

تخلص الشاعر الصوفي في الكثير من الأحوال من براثين المادة، مما جعله يرقى إلى العالم العلوي؛ عالم الإشراقات والمواهب الربانية، فلم يملك في هذه الأثناء إلا أن يقف مشدوها صامتا مكمم الفم، وهذا "الصمت لا يعدو أن يكون عالما وحوارا جوانيا، بل هو على حد تعبير (كير كجورد)، ماهية أصلية للجوانية والحياة الباطنية، والذين يعرفون كيف يصمتون، هم وحدهم القادرون على الكلام بشكل أصيل"[212].

لقد حدا الشاعر المعاصر حدو الشاعر الصوفي في تمجيده للصمت الذي تجلى أكثر في البياض الذي طغى في الشعر المعاصر، وخصوصا المغربي منه، حتى اعتبر هذا البياض "نص صغير والرقم نص صغير وهو تدريجي تنتقل معه الحالة من البسيط إلى المركب، والسطر نص صغير، والنصوص الصغيرة الثلاثة تشكل النص الأكبر الذي هو جماع كل ذلك"[213]. حتى صار شرطا في بناء شعرية النص، إذ يسهم في تشكيل إيقاع القصيدة، وهذا ما يؤكده صلاح بوسريف حينما يقول: "وحتى البياض الذي كان منطويا على فراغاته أصبح في وضع الكتابة، أحد هذه الدوال البانية لإيقاع النص: وتجاهله لا يساعد على ترميم تشققاته"[214].

هكذا جرب الشاعر المعاصر، وخاصة في العقود الأخيرة الصمت في أشعاره عن طريق هذا البياض الذي يعطي القصيدة روحا جديدة تمنحها الاستمرارية والتجديد بتنوع وتجدد القراء، "لأنه قد يكون في غلبة البياض ما يؤشر على فتح المجال أمام

---

[211]- محمد يعيش: شعرية الخطاب الصوفي الرمز الخمري لابن الفارض نموذجا، ص: 138.
[212]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 62.
[213]- أحمد زكي كنون: د. محمد السرغيني إبداع تجربة، مطبعة آنفو الليدو - فاس، ص: 49.
[214]- صلاح بوسريف: الكتابي والثقافي في الشعر العربي المعاصر، دار الحرف للنشر والتوزيع القنيطرة، ط 2007/1، ص: 160.

المتلقي للمزيد من التأويل، والقراءات المتعددة التي بها يحيا النص. فالنص الذي لا يحتمل إلا قراءة واحدة فإن بعدها عكس المفتوح على المتعدد منها، إذ مع القراءة وتنوعها تتجدد حياته ويتعمق رسوخه في الزمن ويكبر امتداده ويتطور به ومعه الإبداع الشعري"[215].

ما يمكن أن يستفاد مما سبق، هو أن الشعرية الصوفية لها عدة خصائص لم يكن للشعرية العربية القديمة سابق عهد بها، إلا أن الشعرية المعاصرة تنبهت إلى هذا المنهل الفياض فنهلت منه ما شاءت من فيوضات روحانية وإبداعية. ومن هذه الخصائص نجد: السمو الروحي، فتح مواقع وجودية ومعرفية جديدة، استقصاء الدقائق النفسية بواسطة الاستبطان والكشف، تمجيد ملكة الخيال (عالم البرزخ) بوصفه القوة الجامعة بين العالم الروحي والعالم المادي، الإعلان عن الحب الإلهي والنور المحمدي، فناء الذات البشرية في الذات الإلهية ومحوها فيها، عشق الجمال ونشدان الكمال في كل شيء (الإنزياح المزدوج بشقيه اللغوي والمرجعي...)؛ معلوم أن اللغة الصوفية تمتاز بخرق لغوي فشطحات الصوفية المتمثلة في مصطلحاتهم ورموزهم شاهد على ذلك. وخرق مرجعي يكمن في الكرامات باعتبارها خرقا للواقع كما أشار إلى ذلك محمد يعيش في كتابه شعرية الخطاب الصوفي.

منحت هذه الخصائص الإبداع الفني معجما فنيا حقق له شعرية كونية، تداول مصطلحاتها ورموزها القصي قبل الدني، ولم يكن ذلك إلا بعد تجاوز القطيعة التي كرستها المؤسسة النقدية التقليدية ردحا من الزمن ليس بالهين، والنظر إلى الأدبية باعتبارها "تكوين تاو بين تضاعيف النص؛ يتشكل عبر صيغ أسلوبية وتعبيرية متنوعة ومتعددة، وتسهم في بنائه، أيضا، موضوعات تنطبع بسمات خاصة تميز الكتابة الصوفية عن غيرها من الكتابات، كما تميز أنواع هذه الكتابة ذاتها عن بعضها بعض"[216].إذا انطلقنا من الشطر الأخير الذي يتشكل منه هذا النص، فإنه يمكننا أن نضم صوتنا إلى صوت د. عباس يوسف الحداد حينما قال: "إن هناك خصائص تشترك فيها لغة الصوفية

[215]- أحمد زكي كنون: محمد السرغيني، إبداع تجربة، ص: 49-50.

[216]- محمد المسعودي: اشتعال الذات، سمات التصوير الصوفي في "كتاب الإشارات الإلهية" لأبي حيان التوحيدي، مؤسسة الانتشار العربي لبنان، ط2007/1، ص: 25.

جميعا". فمن داخل هذه الخصائص تنبع خصوصية التجربة الصوفية على المستوى الفردي، ونستفيد التمايز بين التجارب الصوفية على الرغم من تقاربها وتماثلها أحيانا، فكل صوفي يصوغ من تجربته مفهوما خاصا للغة والاصطلاح، يتقاطع مع خريطة المصطلحات الصوفية ويتداخل معها محافظا على خصوصية تجربته وذاتية معرفته"[217].

هذا إن دل على شيء فإنما يدل على غنى وسعة المعرفة الصوفية التي تساعد على إبراز تجارب إبداعية صوفية مختلفة من داخل الزخم المتشابك من الخصائص المشتركة للتجربة العرفانية. وهذه الخصوصية تنبع من سعة هذه التجربة التي ليس لها حدود، ومن اختلاف الأحوال والواردات التي ترد على كل واحد من المتصوفة بحسب ذوقه والمقام الذي تحصل له على درجة اجتهاده وتقربه من الذات الإلهية.

[217]- عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض نموذجا، ص: 44-45.

الفصل الثاني:

الشعر المعاصر والتصوف أية علاقة؟

1- علاقة الشعر المعاصر بالتصوف:

نزع الشاعر المعاصر إلى البحث عن حقائق الوجود وأسراره، فلم يجد بدا من ورود معين التراث الصوفي الذي لا ينضب من التصورات الوجودية والمعرفية، وكذا من الإمكانات والمعطيات الفنية. فاستنبت منه تجارب شعرية جديدة منحت القصيدة العربية المعاصرة طاقات روحية وتعبيرية لها القدرة على الإيحاء والتأثير في وجدان المتلقي. وعودة الشاعر المعاصر إلى هذا المنبع الفياض تأكيد على الصلة المتينة التي تربط الشعر المعاصر بالتصوف، إلا أنه "يصعب الحديث عن حضور التصوف في شعر المعاصرين بصيغة الجمع لأن كل شاعر ينفرد داخل تقاطعه مع باقي الشعراء، بملامحه الخاصة، وبإمضائه الشخصي".[218] إذ البحث في العلاقة بين الشعر والتصوف ليس بالأمر الهين، والصعوبة تكمن في تحديد التداخل الذي يحكم المكونين معا، حيث إن "البحث عن قوانين تحكم عملية التداخل النصي، مهما ارتكزت على أسس نظرية، لا يمكن أن تدعي الإلمام بكل هذه القوانين".[219]

لقد أكد الدكتور محمد بنعمارة على أن هذه الصلة الوثيقة بين الشعر المعاصر والتصوف والتي تصل إلى حد التمازج والتداخل أحيانا. كما أكد على أن اغتراف الشاعر المعاصر من التجربة العرفانية أسهم في توسيع أفق تجربته الشعرية، يقول: "لم تعد نظرة الشاعر المعاصر، محصورة في العلاقات البلاغية والبيانية بين الشعر والفقه،

[218]- محمد مصطفى حلمي: الحب الإلهي في التصوف الإسلامي. دار القلم وزارة الثقافة والإرشاد القومي الإدارة العامة للثقافة، أول نوفمبر 1960. ص: 115.

[219]- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص:59.

وبين القصيدة والقاعدة، لقد فتح شاعرنا أفقا جديدا، له صلة بمفهوم الصوفية للشعر، الشعر أفق مدهش، كما أن التصوف أفق مدهش".[220]

إن الشاعر الصوفي يحتاج إلى لغة الشعر ليعبر عن تجربته الروحية، حيث نجده "وهو في خضم معاناته حين يحتضن عالم التجليات، أو يحتضنه عالم التجليات يجد نفسه تعاني صراعا مع اللغة ويفطن إلى عجزها وقصورها أمام عظمة تجربته الروحية، فيحاول ركوبها ولكن بطرق بنائية أخرى، يتجاوز بها هذا العجز وهذا القصور، وبهذه الطرق البنائية المختلفة تشتغل الاستعارات والإشارات والرموز، التي تغير ملامح الأشياء وتحول الواقع وتنقله إلى ما فوق الواقع".[221]

وكذلك فإن الشاعر المعاصر يصبو إلى التعبير عن تجربته الوجودية برؤية صوفية، "فإذا تتبعنا تجارب الشعر في العصر الحديث، واطلعنا من خلالها على أجوائهم النفسية، وما يستشعرون به في أثناء كتاباتهم، فإننا سنكشف عن وقائع في التجربة الشعرية، وعما يلابسها من طقوس وعادات، تكاد تكون مطابقة لواقع التجربة الصوفية على المستويين الجواني والبراني"[222]. وقد عبر محمد بنعمارة عن تماثل التجربتين الشعرية والصوفية في قوله: "ومع كل وقفة وقفتها في رحاب شعر الصوفية، كان يقيني يزداد ويؤكد أن التجربة الشعرية متضايفة مع التجربة الصوفية، وهي من ضلعها. وأن الشاعر الصوفي يهيم في إيقاع الكون، وينسجم مع الكائنات، ويمتزج بها ويعيش تجاربه الروحية، ويحاول التعبير عنها"[223] انطلاقا من هذا النص يمكن القول إن العلاقة بين التصوف والشعر المعاصر جد قوية وصلت إلى حد الامتزاج والتآلف في جملة من الخصائص، وتتجلى هذه الصلة أوضح ما تتجلى في تعويل كل منهما على المجهول والسفر عبره وإليه، ممتطيان آليات التأويل.

---

[220]- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص:23.

[221]- أحمد الطريسي أعراب: "التجربة الشعرية بين الشعر الصوفي والشعر السلوكي". مجلة "عوارف المعارف" ع 2007/2 كلية الآداب الرباط، ص:41.

[222]- أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفة عند الصوفية، عالم الكتب إربد - الأردن، ط2008/1، ص:140.

[223]- محمد بنعمارة: الأثر الصوفي الشعر العربي المعاصر، شركة التوزيع والنشر-المدارس- الدار البيضاء، ط 2001/1. ص:6.

وهكذا فقد أحس كل من الشاعر المعاصر والصوفي بحاجة كل منهما للآخر، حاجة ملحة، فالصوفي احتاج إلى اللغة الشعرية والشاعر احتاج إلى التجربة العرفانية؛ ليعبرا معا عن معاناتهما، وليحققا الخلاص الذي ينشدانه، وهذا ما يؤكده محمد بنعمارة حينما يبين أن "الحاجة التي جعلت من الصوفي شاعرا، لأن الشعر وسيلة في التعبير عن آفاق تصوفه. هي نفسها جعلت الشاعر العربي المعاصر يستدعي الشخصيات الصوفية كالحلاج والسهروردي المقتولين، وغيرهما ليعبرا بهما، وبغيرهما عن معاناته، وخلاصه الشخصي"[224].

ومن هنا يتبين الدافع الذي كان وراء نزوح الشاعر المعاصر من هذا الواقع المأزوم الذي تقطعت فيه أواصر الألفة وطغت فيه المصالح الفردية والماديات الفانية، كل ذلك دفع الشاعر العربي المعاصر –ومنه المغربي- إلى الاغتراف من منهل التجربة الصوفية الذي لا يجف من العلاقات الروحية وأواصر المحبة الروحية.

ويعتبر الدكتور محمد السرغيني أن العلاقة بين الشعر والتصوف قديمة "إذ إن كثيرا من المتصوفة المسلمين أثر عنهم شعر، أو كانوا شعراء لهم دواوين، كابن عربي والحلاج وابن الفارض...، وحتى بالنسبة للمتصوفة المسيحيين..."[225].

وإذا ما نقبنا في ثنايا الشعر الصوفي قديما وحديثا، فإننا سنظفر بإلماعات خاصة، تتحد فيها خاصية الصوفي بخاصية الشاعر في الجانب الإبداعي، والأجمل في ذلك العثور على هذين الخاصيتين مجتمعتين في شخص واحد، ليتولد عنهما شعر، تتفتق فيه بذور الروعة الفنية مزهرة أعمق الأحاسيس وأعذبها.

لقد أنشأ الصوفي لغته التي شكل فيها مسكنه الذي يستمد لبناته وشرعيته من العلاقة التي تربطه بباقي الخطابات والتي يعتبر الشعر أبرزها، لكن بطريقة خاصة وبدلالات تمثلها مرجعيات وجودية وعرفانية توفر للخطاب الصوفي ما يجعله يكتسب الأبعاد المختلفة التي تضمن له الانسجام والتميز. إن هذه الرؤية العلائقية الفنية التي

---

[224]- محمد بنعمارة: الأثر الصوفي الشعر العربي المعاصر، ص:160.

[225]- (حوار أعده الدكتور حسن الغرفي مع الدكتور محمد السرغيني)، مجلة "نزوى" مجلة فصلية ع:36 أكتوبر 2003، ص:168.

تربط الشعر بالتصوف، تفتح أمام الشعر كشفا جديدا ليس انعكاسا مرآويا للواقع، بل هو تجاوز له وتجاوز للوعي نفسه، إنها عملية خلق لهذا الواقع، يصبو من خلالها كل من الشاعر والصوفي إلى الانسلاخ عن قشرة الواقع والعقل والحس، والانكباب على المجرد والقلب والمعنوي رغبة منهما في التفلت من أغلال ووطأة الواقع المأزوم، وتشنف روحهما لتلمس الحقيقة الربانية عن طريق المعرفة القلبية، يقول الدكتور محمد مصطفى هدارة: "إن العرب وجدوا في انتصار القلب على العقل مجالا خصيبا يتفق مع ما عرف عن الشرق من روحانية يمكن أن يقارع بها مادية الغرب التي تتمثل في تقدمه العلمي المذهل الذي يقف الشرق أمامه عاجزا مشدوها، وقد أقبلوا على التصوف يستمدون منه أفكاره ومصطلحاته يحاولون الوصول إلى حل ترضى عنه نفوسهم في هذا الصراع بين العقل والقلب"[226].

إن تجربة الشاعر المعاصر تغرف من معين الروح كما التجربة الصوفية، وتتلقى في بعض الأحيان الإلهام والذوق عن مصدر باطني غيبي، وهذا ما يؤكد التشابه الكبير بين التجربتين، ولقد أورد الدكتور "فائق متى" في مقدمة بحثه عن إليوت حديثا دار بينه وبين هذا الشاعر، اعترف له فيه أنه كانت تنتابه أحيانا فترات من الانتعاش الروحي يحس بأنها ليست فترات عادية؛ إذ يعقبها نوع من التفتح، بما أطلق عليه اسم "الوميض الروحاني" وهو نوع من الشفافية التي تؤدي إلى الانطلاق الصوفي، لكنه أوضح لي بعد ذلك أن هذا الوميض الذي انبثق له بين الفينة والفينة، لم يمكنه من الوصول إلى المراحل الأخيرة التي يصل إليها المتصوفة، من جذب وانخطاف، وفناء الذات الإلهية[227].

وبحسب هذا التصور "يصبح الصوفي قابلا لأن يكون محلا للإلهام الرباني الذي يصل في أقصى مدى له إلى حالة (الفناء) المعروفة عند الصوفية، وفيها تتم عملية تلقي الواردات التي تتجلى في أشكال عديدة، فمنها اللوائح، والبوادر، والخواطر...وغيرها...ولعلها تقارب بشكل ما حالة التأمل لدى الشاعر أو الفنان حينما

[226]- د.محمد مصطفى هدارة: "النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث". مجلة "فصول" ملف قضايا الشعر المعاصر. المجلد الأول. العدد الرابع يوليوز 1981. ص:108.

[227]- محمد بنعمارة : الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، 30-31.

يغيب عن نفسه غيابا مؤقتا ويتمركز حضوره في الفكرة أو الموضوع، وعندئذ تأخذ الأفكار طابع الحدس أو الإلهام"[228].

وعلى مستوى آخر، فإن هناك تماثلا كبيرا في طريقة تعبير كل من الشاعر المعاصر والصوفي، يميلان هما معا إلى الإشارة والإيحاء عن طريق استخدام الرمز، حيث إن كلا من "التجربة الصوفية والتجربة الشعرية تتساويان في كون الواحدة منهما ترتفع بصاحبها من تفاهة العادة، والألفة، والواقع، إلى دهشة الحقيقة المبهمة الغامضة، إلى خلق وعي استبطاني يتجه صوب الأشياء"[229]. هذا النص يبين أن الشاعر العربي المعاصر لم يستعمل الرمز وعلى الخصوص الصوفي من أجل تزيين لغته أو تعقيدها؛ بل للانطلاق من المجهول واللامرئي بحثا عن المعرفة الحقيقية، بغية خلق رؤية باطنية تستطيع النفاذ إلى جوهر الأشياء، قادرة على كشف وتعرية هذا الواقع الذي يغص بالمتناقضات.

لقد راهن خالد بلقاسم في تصوراته التنظيرية لإعادة كتابة الشعر الحديث للتصوف، على أمور لا تنفك عن معرفة الشاعر بالتصوف وعن وعيه بأبعاده الوجودية، حتى على ما هو تقني "وتتجاوز ذلك إلى طرق التواصل مع الموضوع واللغة، والتوسل بآليات الالتذاذ الصوفي بالوجود وتذوقه والسفر فيه، مع الرهان على الخيال والانفتاح على الوجود بوصفه صورة، والانشغال بالسبل التي تسمح بتسرب الصمت إلى الخطاب"[230].

لما اتسعت رؤية الشاعر المعاصر ضاقت اللغة أمامه وصارت دون سعة تجربته، لذلك لجأ إلى التجربة الصوفية التي احتفت أيما احتفاء بالرموز، فهرع الشاعر المعاصر إلى هذه الرموز ليصب في قوالبها قضاياه المعاصرة التي أرقته، ولم تسعفه اللغة على التعبير عنها. ومن أهم ما توصل إليه الدكتور عاطف جودة نصر في بحثه (الرمز الشعري عند الصوفية): "أن رمزية الشعر الصوفي موسومة بطابع عرفاني،

---

[228]- أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص:137-138.

[229]- المشكاة ع 39 مقال سابق، ص:59.

[230]- خالد بلقاسم: "مدخل إلى العلاقة بين التصوف والشعر" ، مجلة "البيت" العدد 1 خريف 2000، ص:81.

وهي من هذه الوجهة رمزية عرفانية لا يأتي معها عزل التعبير الشعري عن مقومات التجربة الصوفية، لأنهما في نهاية الأمر يحيلان على تضايف بين البناء الشعري في رمزيته العرفانية، وبين التصوف، باعتباره علاقة دينامية بين الإلهي والإنساني"[231]. وهكذا تشترك اللغة الشعرية واللغة الصوفية في مجموعة من الخصائص الفنية؛ لأن كليهما يتخذان طابع الاختزال والتكثيف، ويجنحان إلى الإشارة والتلميح، فالمعاني الصوفية أو الشعرية أكبر من أن تستوعبها اللغة.

يعزى تمنع المعاني الصوفية والمعاني الشعرية على الحصر إلى جملة من الأمور؛ على رأسها الإلهام الذي يجافي المنطق وقوانين العقل. "والشعر لمح كما يذكر البحتري في أحد أبياته، والصوفي كذلك يلتقط هذه الخواطر التي تلمع فجأة، ولا يعرف لها الصوفي مصدرا يسمى بالأحوال التي هي بوارق تضيء القلب، تلمع فجأة، ولا يعرف لها الصوفي مصدرا ولا تعليلا، ولا يقدر لأن يعبر عنها باللغة لأنها في طور يتجاوز اللغة والعقل"[232].

إذا أمعنا النظر في حاجة الشعر المعاصر إلى التصوف، سنجد أن الشعر العربي المعاصر ومنه الشعر المغربي قد استرفد من هذا المنهل الفياض، لأن الشاعر المعاصر عموما قد احتاج "إلى المرجعية الصوفية واشتد عوده بمفاهيم الصوفية، واكتسب تحديثا شعريا"[233]. ويرى الدكتور محمد مصطفى هدارة أن بعض الشعراء المعاصرين اهتموا "بإيجاد رابطة عضوية بين الشعر والتصوف، ويأتي علي أحمد سعيد (أدونيس) في مقدمة هؤلاء لا بما كتب من شعر فحسب، بل بما قدم في دراساته الأدبية أيضا، فالشعر في نظره (رؤيا) (والرؤيا) بطبيعتها خارج المفهومات السائدة، وهو يؤمن بقول الشاعر الفرنسي "رينيه تشار" أن الشعر هو الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف، ولا يمكن للشعر أن يكون عظيما –في رأيه- إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم، ولا يجوز أن تكون هذه (الرؤيا) منطقية ولهذا يدعو إلى أن يأخذ الشعر من الصوفية إرادة الكشف

[231]- د:محمد مصطفى هدارة: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ، مجلة فصول(ع سابق) ص:108.
[232]- مجلة "المشكاة" عدد 39 (مقال سابق)، ص:59.
[233]- محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي، ص:354.

المستمر والنضال ضد المنطقية العقلانية، ورفض الخضوع بشكل مفروض على أنه شكل نهائي"[234].

وأخيرا فرغم كثرة الاحتمالات التي نتحصلها من تقاطع الشعر المعاصر مع التصوف تبقى في نهاية المطاف، وكما يؤكد الدكتور خالد بلقاسم، احتمالات محدودة ضمن "احتمالات أخرى ممكنة، ولاسيما أن زواج الشعر والتصوف يحتفظ بوضعيته الإشكالية التي تعلمنا منها أن نعتز بالنقص، لأن الشعر كما التصوف اتجاه نحو ذلك البعيد الذي كلما اقتربنا منه إلا وجدد بعده وأبعاده"[235].

-الخيال الصوفي وإشراقات الشعر المغربي المعاصر:

يحتل الخيال مكانة مركزية في الخطاب الصوفي وبالخصوص عند الشيخ الأكبر ابن عربي الذي يبدو عنده المصدر الخلاق للتجلي، والسبب القوي الذي يمكننا من مد جسر التواصل مع المطلق، وسلطانا معرفيا يكاد يمتد نفوذه ليشمل جميع العوالم، يزودنا بالمعارف والتصورات عن العالم. كما عده عالما برزخيا تمتد مادته بين عالمي الغيب والشهادة. إذ يؤكد على أن "ما أوجد الله أعظم من الخيال منزلة ولا أعم حكما، يسري حكمه في جميع الموجودات والمعدومات، من حال وغيره"[236].

تختزل حقائق العالم في الخيال؛ فالكون خيال والإنسان كذلك خيال، وله الحكم في حضرة جميع الموجودات يقول ابن عربي:

إن خيال الكون أوسع حضـــــــرة من العقل والإحساس بالبذل والفضل

له حضرة الأشكال في الشكل فاعتبر تراه يرد الكلي في قبـــــة الشكل

فإن قلت كل فهو جزء معيـــــــن وإن قلـــــــت جزء قام للكل بالكل

فـــــما ثم مثل غير مـتحقـــــــق بـــــموجده فهو المـمثل للمثـــــل

---

[234]- د:محمد مصطفى هدارة: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول(ع سابق) ، ص:107-108.

[235]- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص:10.

[236]- محمود محمود الغراب: الخيال عالم البرزخ والمثال (من كلام الشيخ محيي الدين ابن عربي) مطبعة نضر- دمشق ط2/1993، ص:18.

فعلمي به أحلى إذا ما طعمتـــــــــه وأشهـى إلى أذواقنا من جنى النحـل[237]

يدرك الإنسان بحضرة الخيال –الذي يعتبر عين الكمال- سر الوجود، ويعرف بمعرفته الحق سبحانه، وبه فضل الإنسان على سائر المخلوقات.

يقسم ابن عربي الوجود إلى قسمين:

- الوجود المطلق الذي لا يتقيد، وهو وجود الله تعالى الواجب الوجود لنفسه.

- العدم المطلق، الذي هو عدم لنفسه، وهو الذي لا يتقيد أصلا وهو المحال، وهو في مقابلة الوجود المطلق.[238]

وبينهما برزخ هو "عبارة عن أمر فاصل بين أمرين، لا يكون متطرفا أبدا، كالخط الفاصل بين الظل والشمس وكقوله تعالى **(مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان)** أي لا يختلط أحدهما بالآخر، وإن عجز الحس عن الفصل بينهما والعقل يقضي أن بينهما حاجزا يفصل بينهما.

ولما كان البرزخ أمرا فاصلا بين معلوم وغير معلوم، وبين معدوم وموجود، وبين منفي ومثبت، وبين معقول وغير ومعقول، سمي برزخا اصطلاحا. وهو معقول في نفسه، وليس ذلك إلا الخيال. فإنك إذا أدركته، -وكنت عاقلا- تعلم أنك أدركت شيئا أثبت له شيئية وجودية، ونفيتها عنه، في حال إثباتك إياها"[239].

فمفهوم الخيال ومفهوم البرزخ عند ابن عربي لا ينفصلان؛ فليس الخيال سوى وجود برزخي بين وجود مطلق وعدم مطلق. ويعد الخيال أساس نظرية وحدة الوجود عند ابن عربي، فهو يبدو كمصدر خلاق للتجلي، والقوة الفعلية لوجودنا، والمارد الذي يمكننا من البقاء بحالة تواصل مستمر مع المطلق. إنه ذو طبيعة متحدة ومنفصلة في الآن ذاته، تجمع كلا الحقلين المتضادين لكن لا تسمح لهما بالامتزاج "فالخيال، إذن،

---

[237]- - المرجع نفسه، ص:22.

[238]- محمود محمود الغراب: الخيال عالم البرزخ والمثال (من كلام الشيخ محيي الدين ابن عربي)، ص:10.

[239]- ابن عربي: الفتوحات المكية، المجلد 4، تحقيق عثمان يحيى، 1974، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص:407-408.

معبر وملتقى يجمع بين تخوم عدة أزواج متناقضة (وجود/عدم، نفي/إثبات، وصل/فصل، معقول/غير معقول)، دون أن يتخذ الشكل النهائي لأحدها، له موقع اختلافي خاص؛ يفصل ما بين الحدود فيما يصلها في نفس الآن، وهو في ذلك له معقوليته المتميزة والمنتجة للتمايز، لأنه "معقول في نفسه"، كأنه لا يشد عن الإدراك العقلي"[240].

يأخذ الخيال مادته من المحسوسات، فهو يركب منها صورا لم يسبق لها وجود بعينها، ولكن أجزاءها كلها موجودة في الحس، "ومادة القوة المصورة من المحسوسات فتركب الصورة في الخيال ما شاءته من صور لم يوجد لها عين، لكن أجزاءها كلها موجودة حسا، فقد تأخذ القوة المصورة أمورا من موجودات مختلفة، كلها محسوسة وتركب منهما شكلا غريبا، ما أبصرته قط حسا بمجموعه، ولكن ما فيه جزء إلا وقد أبصرته"[241]. يدرك الإنسان العادي المعاني الكلية مثل معنى الجمال والحزن والسعادة أما الصوفي –وبفضل خياله- فهو زيادة عن إدراكه للمعنى الكلي يحاول فهم الأجزاء المكونة لهذا الكل، يستحضر الكل ويصغره، ويكبر الجزء حتى يرقى به إلى المطلق، ويكتشف السر الذي جعله يعبر عن معناه.

وهكذا فإن "الخيال له وجوده المستقل عن الإنسان، بمعنى أنه إذا كان أداة معرفية في الإنسان تستفيد من الحس وقد تفيده بالتأثير فيه، كما تفيد العقل في بناء الأقيسة المنطقية ومختلف الاستدلالات والبراهين، باعتماد العقل على الفكر وعلى ما خزن في الحافظة من صور محسوسة أو ما بخزانة الخيال من صور قابلة للاستحضار أو صور مبدعة، فهو برزخ بين المحسوس والمعقول، بين المتوهم والحقيقي"[242].

نجد أن الصوفي في كل مراحل حياته منذ بداية تدرجه في مدارج المقامات الصوفية، قد تعرض لمصاعب وعوائق (سياسية، دينية، اجتماعية) قد أهلته ليستخدم خياله في نقل تصوراته المعرفية والوجودية، التي كان يواجه بها هذه المدلهمات، فحول حياته إلى صرح عظيم باطنه فيه الرحمة وظاهره من قبله العذاب. فهو قد استفاد من

---

[240]- العربي الذهبي: شعريات المتخيل: اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع – المدارس- الدار البيضاء ط2000/1، ص:64.

[241]- محمود محمود الغراب: الخيال عالم البرزخ والمثال (من كلام الشيخ محيي الدين ابن عربي)، ص:39.

[242]- ساعد خميسي: ابن عربي المسافر العائد، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون، ص 2010/1، ص:223.

عالمه البرزخي كيف يتلقى وارداته من التجربة العرفانية بكل ما تزخر به من أحوال وإشراقات، واكتسب الطريقة المثلى لنقلها وذلك بصياغتها في قوالب رمزية تقيه شر الظاهريين.

نصادف عند ابن عربي أن للخيال تمظهرا في الموجودات، وأن فاعلية التشبيه هي التي تحرك فعل الخيال، فلأداة التشبيه "كأن" قيمة عظمى، فهي سلطان الخيال، يقول ابن عربي:

لــولا الخيــال لكنــا اليــوم فــي عــدم ولا انقضــى غــرض فينــا ولا طـــور

"كـــأن" ســـلطانها إن كنـــت تعقلهـــا الشـــرع جـــاء بـــه والعقـــل والنظـــــر

مـــن الحـــروف كـــان لهـــا الصـــفات فمـــا تنفـــك عـــن صـــور إلا أن تصـــــور[243]

ولعل هذا ما يخرق أفق توقعنا إزاء ما علمناه بخصوص المرجعية التصويرية التي تقوم على أساس المشابهة ودورها في بناء النسق البياني والشعري في تصور النقد العربي، حيث إننا "مع ابن عربي إزاء قراءة أخرى وإعادة تأويل للتشبيه ضمن أفق آخر. ذلك أن هذا الفعل اللغوي "البياني" يصير في الخطاب الصوفي ذا تحقق معين وجوديا، مستقلا عن أي اعتبار تجريدي مجازي: فللحروف والكلمات ذواتها وأرواحها التي تشاكل كل مخلوق. فإذا كان الخطاب البلاغي النقدي، وكذا الفلسفي، يركزان على إنتاج مفهوم المشابهة بين طرفين بغرض اتفاقي يشترط قبولا عقليا مسبقا، فالخطاب الصوفي يحول الاهتمام إلى الفعل التشبيهي ذاته بما هو عين الخيال"[244]. وقد أثرت هذه النظرة الصوفية للبلاغة في بناء الصورة الشعرية لدى الشعراء المعاصرين والمغاربة منهم على وجه الخصوص وللتدليل على هذا التأثير لا يكفي فقط تتبع هذه السمة

[243]- ابن عربي: الفتوحات المكية، ج406/1.
[244]- العربي الذهبي: شعريات المتخيل: اقتراب ظاهراتي، ص:61-62.

بالإشارات الصوفية أو الرموز التي تثبت وجود هذه النزعة في شعرهم فهذه حقيقة ساطعة شمسها لا تحتاج إلى برهان.

إن الأهم من هذا كله هو كيف أسهمت هذه الرؤية الصوفية في إعادة بناء وتركيب الصورة الشعرية في القصائد التي تبدو كأنها بعيدة عن الإشراقات والمعارف الصوفية، من خلال تتبعنا لهذه الظاهرة نجد أن معظم الشعراء المغاربة المعاصرين يميلون إلى الصور الاستعارية التي تجسد مبدأ الحلول حينما تصبح الأشياء المتنافرة مؤتلفة وممتزجة تتعايش فيما بينها ويحل بعضها في بعض، ذلك ما يستدعي غرابة وغموضا في ذهن المتلقي سرعان ما تتحول إلى اندهاش حينما يسافر هؤلاء الشعراء في عالمهم الداخلي بين جوانح الروح، ويصورون الواقع بصورة عرفانية تنفر من الجسد وترفض المادة وجفافها، وتجعل الروح تحلق في عوالم جديدة تمنح القدرة والفعل في الواقع.

ويظهر كذلك العشق في شعرهم نوعا مختلفا لا يشبه العشق الإنساني، فيبدو الغزل منسلخا عن مآرب الجسد وشهواته الفانية، قريبا من العشق الصوفي الذي يسمو بالروح ويسهم في فضح الواقع المادي المشين. إنها باختصار الصورة الشعرية المعجزة التي تنطلق من عناصر الطبيعة لتعرج في سماء الروح لتلامس السر الذي يستطيع من خلاله شعراؤنا سبر أغوار الحاضر واستشراف المستقبل.

إن قوة الخيال تقبل عالمين كلاهما لم يتسع للآخر؛ بمعنى آخر فهي لا تقبل المعاني منفصلة عن صورها. فعن طريق القوة الخلاقة تمكن المتصوف من التغلغل في عالم الغيب والنفاذ إلى معانيه الغائبة، فيلتقط صورا وأشكالا غير محدودة تدخلها العالم المشهود. فيما نعلم جميعا أن الخيال قوة إدراكية خلاقة، ووسيلة لاكتساب المعرفة وأداة للتحليل والنقد. أما في مفهوم اصطلاحات الشيخ الأكبر فهو "قوة تطل على المطلق ففعله على الحقيقة فعل مطلق، أو قل حركته هي حركة الخيال المطلق الذي هو العماء،

كهيولي قابل لكل الصور بالقوة، وكحق فاعل لهذه الصور وخلاق، ثم كل صورة تنضَمُّ للعالم، فهو العالم بأعضائه التي هي صور تحاكي خالقها"[245].

يعد الفعل الخيالي فعلا مرآويا لا ينفصل فيه المعلوم عن المجهول ولا الوجود عن العدم "...كما يدرك الإنسان صورته في المرآة: يعلم قطعا، أنه أدرك صورته بوجه، ويعلم قطعا، أنه أدرك صورته بوجه. لما يرى فيها من الدقة إذا كان جرم المرآة صغيرا، ويعلم أن صورته أكبر من التي رآه بما لا يتقارب، وإن كان جرم المرآة كبيرا، فيرى صورته في غاية الكبر، ويقطع أن صورته أصغر مما رأى. ولا يقدر أن ينكر أنه رأى صورته. ويعلم أنه ليس في المرآة صورته، ولا هي بينه وبين المرآة، ولا هو انعكاس شعاع البصر إلى الصورة المرئية فيها من خارج،...فليس بصادق ولا كاذب في قوله: "إنه رأى صورته وما رأى صورته"[246].

لا يعترف الخيال هنا بسلطان العقل وحدود المنطق. لقد استقى ابن عربي المفهوم المرآوي من حديث نبوي شريف إلا أنه أضفى عليه خصائص وجودية، ومعنى هذا الحديث أن الفتن تعرض على القلب عودا عودا، فأيما قلب ردها نكتت في قلبه نكتة بيضاء حتى يصير كالمرآة الصافية الصقيلة التي تمنع تسرب هذه الفتن. فيصير الإنسان يرى بعين قلبه من خلال هذه المرآة التي بعثت بذور المحبة الربانية في قلبه وانعشتها كأنه ينظر إلى الذات الإلهية ليس بينه وبينها حجاب. ولن يبلغ صاحب الخيال هذه المنزلة إذا لم يكن صاحب عين قلبية، أي صاحب علم الكشف؛ الذي يهب عين الحقيقة والقدرة على الكشف.

ونجد هذه النظرة تتقاطع مع نظرية التلقي، خصوصا حينما نجد - أحد روادها - إيزر يؤكد أن الخيال يؤثر في عناصر الوجود حيث يرى "أن النص الأدبي مزيج من الواقع وأنواع التخييل، ولذلك فهو يولد تفاعلا بين المعطى والتخييل، والمعطى هنا هو عناصر الواقع، أما ما يقوله عن هذا التفاعل فهو ما يسمى بالخيال؛ أي ذلك الشيء الذي لا نستطيع رده لا إلى الواقع ولا إلى التخييل. والتمييز هنا بين التخييل الذي هو إجراء

[245]- سليمان العطار: الخيال عند ابن عربي: "النظرية والمجالات"، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة، ص :39 -40.
[246]- ابن عربي: الفتوحات المكية، المجلد 4/408-409.

تقوم به اللغة داخل النص وبين الخيال وهو نتيجة إضافية تحصل عن تفاعل العناصر الواقعية مع الإجراءات التخييلية"[247]. يمكن أن ندرك بالتخييل أشياء رائعة مستحيلة التحقق في الواقع؛ وذلك عن طريق جسر اللغة الذي ينقلنا إلى مشارف تلك الاستحالة اعتمادا على انتقاء عناصر الواقع وإعادة إنتاجها، لنطل عليها ونحس بوجودها دون أن نقوى على تحديدها. حيث إن اللغة عند المتصوفة بمقدورها أن تخلق في مخيلة المتلقي ما يريد المرسل أن يخلقه من الصور، كما رأى موسى عليه السلام وفرعون وقومه عصي وحبال السحرة حيات تسعى وما هي سباعية إلا في مخيلاتهم.[248]

قد يتلفظ المبدع بكلمات فيكون لها أثر في القوة المخيلة للمخاطب، فتظهر له صور ظهورا خياليا، لأن للغة قوة تستمدها من سلطان الخيال على جميع الموجودات فتجسدها كما تشاء في إنشاءاتها المتخيلة. "...وللأسماء سلطان على خيال الحاضرين، فتخطف أبصار الناظرين، فيرى صورا في خياله كما يرى النائم في نومه، ومن ثم في الخارج شيء مما يدركه...فإن موطن الخيال يعطي أعين الناظرين حياة الجمادات وحركاتها، وهي في نفسها ليست بتلك الحياة التي تدركها الأبصار"[249].

إن الشاعر المعاصر كالصوفي لا ينحصر وعيه في مجرد تسجيل تجاربه التي عاشها بل إن دوافعا جديدة تجعله يمحص النظر في تلك التجارب، فيصوغها صياغة فنية ليكشف أشياء جديدة لم يعشها في الماضي ويستلذها في الحاضر ولو في عالمه التخييلي الذي يشيد من خلاله واقعه الممكن، وهو بذلك يدفعنا إلى الاندماج فيه لنتذوق هذه التجربة ونعيشها وفق ميولاتنا، إذ "هناك فرق بين ما يوظفه الشاعر من مكونات واقعية تشير إلى محتوى الذاكرة، وبين فعل التخييل باعتباره تجربة منتجة وبين الصور الخيالية المتولدة عن هذا الفعل في ذهن الشاعر أو أذهان القراء"[250]. ليس من الضروري أن يلتقي المبدع والمتلقي معا في فهم واستقبال واحد للنص، حيث إن اندماجنا في عالم النص يحررنا بالضرورة من المواقف المسبقة ويشيد أفقا اجتماعيا جديدا، وذلك

[247]- حميد لحميداني: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم (العصر الجاهلي)، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط 1997/1، ص:14.

[248]- محمود محمود الغراب: الخيال عالم البرزخ والمثال (من كلام الشيخ محيي الدين ابن عربي)، ص:53.

[249]- محمود محمود الغراب: الخيال عالم البرزخ والمثال (من كلام الشيخ محيي الدين ابن عربي)، ص:52-53.

[250]- حميد لحميداني: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم (العصر الجاهلي)، ص:29.

كله يكون عبر تقنية الخيال التي تعبث بالواقع كيف شاءت وتركبه على أية شاكلة أرادت "لأن ما يقوله النص هو شيء تتحكم فيه أيضا، مخيلة القارئ والسامع"[251].

يعد الخيال عند الصوفية منحة سماوية تمكن العبد من القدرة على الخلق والإيجاد بمشيئة الخالق، "واعلم أن في حضرة الخيال في الدنيا، يكون الحق محل تكوين العبد، فلا يخطر له خاطر في أمرما، إلا والحق يكوّنه في هذه الحضرة من مشيئة الحق، فإن العبد ما يشاء إلا أن يشاء الله، فما شاء الحق إلا أن يشاء العبد في الدنيا"[252].

يجعل محمد السرغيني الخيال رديفا للغة ما قبل اللغة، تستثمر جماليات ما ورائية جذرية، تصيِّر الفعل الشعري؛ لغة تأملية كونية، تتسع لتشمل المحسوس والمحدوس لتستشرق المستقبل. حين يقول:

وأنت يا أنيسي

يا "ابن عربي" !

مال مدى رحابة خيالك؟

أين بدايات حدودها ونهاياتها؟

لا أعني بالخيال دلالته على الكون المتوهم خارج الوعي. (يترك الخوض في شأن اللاوعي إلى الطب النفسي) أعني به لغة ما قبل اللغة التي يخاطب بها المحسوس والمحدوس بنفس الصيغة. أعني به إسكان المدركات الشاسعة في المخيلة الضيقة التي هي لك من دون الآخرين أجمعين. قدرة باهرة على التحبير العقلاني مواريَّة في الاتساع والامتداد لفيوضات إيحاء العوالم الأخرى، من أي بحر مدادك ومن أية فصيلة هو خيزران قلمك؟ من أين استقيت مرونة طرس ينحني أمام إيداعك ومن أين استعنت على غموض الأبجدية بوضوح الرؤية والرؤيا؟"[253].

---

[251]- المرجع نفسه ص:44.

[252]- محمود محمود الغراب: الخيال عالم البرزخ والمثال (من كلام الشيخ محيي الدين ابن عربي)، ص:18.

[253]- محمد السرغيني: وصايا ماموت لم ينقرض، منشورات جامعة سيدي محمد بن عبد الله سلسلة الإبداع، ص:116.

هذا الخيال الذي استقاه الشاعر محمد السرغيني من ابن عربي حرره من قيود العقل، ليرتاد في كتاباته الجديدة آفاقا أوسع في دلالات الوجود والكون والإنسان، بلغة أسئلتها إشارات وأجوبتها رموز. وهذه الرموز والإشارات مكنته من جبر قصور اللغة.

للخيال – في تصور ابن عربي- قدرة خارقة على الإبداع، فلم تكن ليلى عنده سوى رمزا خلقه خيال المجنون –قيس- للمرأة المثال التي يصبو إليها في الواقع، وجعل منها ليلى الموجودة في الواقع الحسي "ومن أحوال المحبين طائفة نظرت إلى المثال الذي في خيالها من الموجود الذي يظهر محبوبه فيه، ويعاني وجود محبوبه، وهو الاتصال به في خياله، فيشاهده متصلا به اتصال لطف، ألطف منه في عينه في الوجود الخارج، وهو الذي اشتغل به قيس المجنون عن ليلى، حين جاءته من خارج فقال لها "إليك عني" لئلا تحجبه كثافة المحسوس منها، عن لطف هذه المشاهدة الخيالية، فإنها في خياله ألطف منها في عينه وأجمل"[254].

2- الشعرية الصوفية من غمار الاتباع إلى آفاق الابتداع :

- **شعر الحقيقة المحمدية :**

تقوم نظرية الحقيقة المحمدية لدى الصوفية على أن النبي محمد عليه الصلاة والسلام هو في الحقيقة نور أزلي سرمدي، ظهر في آدم، وصار يسري في الأنبياء من بعده، حتى ظهر في صورته النهائية التي بعث عليها. تنعكس تجليات النور المحمدي في المرائي المختلفة للأنبياء والرسل. يعتقد المتصوفة أن الله عز وجل لما أمر الملائكة بالسجود لآدم عليه السلام إنما أمرهم في الحقيقة بالسجود للحقيقة المحمدية المتجلية في آدم لأن جوهر محمد صلى الله عليه وسلم كان قبل الخلائق أجمعين، لهذا أكثر "أكابر الأولياء والعلماء، وأفاضل الشعراء والبلغاء، سلفا وخلفا من مدحه صلى الله عليه وسلم على أنواع شتى قصدوها وحاجات جليلة أرادوها فوردوها، وكلهم معترف بكمال العجز عن بلوغ ما يليق من المديح بكريم ذاته الشريفة وعظم صفاته المنيفة"[255]. فأواصر شعر المديح النبوي تضرب بجذورها في تاريخ الشعر العربي القديم، ولأنها قصائد تهتم بخير

[254]- محمود محمود الغراب: الخيال عالم البرزخ والمثال، ص:59.
[255]-يوسف بن إسماعيل النبهاني: المجموعة النبهانية في المدائح النبوية، دار الفكر المجلد الأول، ص:31.

البرية، فإنها كانت الحافز للشعراء للتعبير عن المشاعر الصادقة، والإخلاص المطلق في حب الرسول ورسالته النبيلة.

إن المتفحص لتاريخ المولديات التي أنشأها الشعراء منذ انطلاق الدعوة الإسلامية إلى يومنا، سيجد أن عودها قد اشتد مع المتصوفة الذين أذاعوها وأبدعوا فيها، كما سيلفي أن جل هذه المجموعات الشعرية المدحية تدور حول معجزات الرسول، ونظم سيرته شعرا، والإشادة بغزواته، واستقصاء صفاته المثلى، وما تعلق بحياته ومعاناته من أجل نشر رسالته.

أما من الناحية الصوفية، فقد صاغ ابن عربي نظرية "الحقيقة المحمدية"؛ أتى فيها على ذكر كل التفاصيل التي أجملها المتصوفة من قبله، وبلورها في اسم "الإنسان الكامل" أو القطب الغوث حيث أعطاها بعدا ميتافيزيقيا خارجا عن حدود الزمان والمكان، "فالحقيقة المحمدية هي أكمل مجلى خلقي ظهر فيه الحق، بل هي الإنسان الكامل بأخص معانيه. وإن كان كل موجود هو مجلى خاص لاسم إلهي، فإن محمدا صلى الله عليه وسلم قد انفرد بأنه مجلى للاسم الجامع وهو الاسم الأعظم {الله} ولذلك كانت له مرتبة الجمعية المطلقة، وللحقيقة المحمدية عدة وظائف ينسبها إليها الشيخ الأكبر: -فهي مبدأ خلق العالم وأصله- أنها منتهى غايات الكمال الإنساني.

- هي المشكاة التي يستقي منها الأنبياء والأولياء العلم الباطن"[256].

يقول حسان بن ثابت شاعر الرسول عليه الصلاة والسلام في مدحه له كما في المواهب وغيرها:

أغر عليه للنبوة خاتـــــــــم من الله مشهود يلوح ويشهـــــــــد

وضم الإله اسم النبي إلى اسمه إذا قال في الخمس المؤذن أشهـــــد

[256]- سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، دار ندوة للطباعة والنشر، ط 1981/1، ص:348.

وشق له من اسمـــــــــه ليجله فذو العريش محمود وهذا محمـــــد

نبي أتانا بعد بأس وفتـــــــرة من الرسل والأوثان في الأرض تعبد

فأمسى سراجا مستنيرا وهاديا يلـــــــوح كما لاح الصقيل المهند[257]

ومن خير ما قيل في مدح الرسول ما قاله كعب بن مالك:

إن الرسول لسيف يستضاء به مهند من سيوف الله مسلول[258]

يجدر بنا أن نقتفي أثر هذا الغرض وما آل إليه في عصور متأخرة، وخاصة مع المتصوفة الذين كانت لهم قدم راسخة في هذا المجال، فبثوه أفكارا جديدة سواء التي أسلفنا الحديث عنها أو غيرها، سنتعرف عليها فيما أثر عن بعض شعراء الصوفية من نماذج حية في هذا الباب، يقول ابن عربي في أبيات معلقا على الحديث النبوي، "كنت نبيا وآدم بين الماء والطين" في خطبة الفتوحات المكية:

ويكون هذا السيد العلم الذي جردته من دورة الخلفـــــــــــاء

وجعلته الأصل الكريم وآدم ما بين طينة خلقه المـــــــــــاء

ونقلته حتى استدار زمانـــه وعطفت آخره على الأبـــــــدان

فأقمته عبدا ذليلا خاشعـــا دهرا يناجيكم بغـــــــــار حراء

حتى أتاه مبشرا من عندكـم جبريل المخصـــــــــوص بالأنبـاء

قال السلام عليك أنت محمد سر العباد وخاتم النبـــــــــاء

[257]- يوسف بن إسماعيل النبهاني : المجموعة النبهانية في المدائح النبوية، ص:60-61.

[258]- محمود علي مكي: المدائح النبوية، مكتبة لبنان الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان - ط 1 /1991، ص:53.

"استنادا إلى الحديث الذي أوردناه وأحاديث أخرى منسوبة إلى الرسول عليه الصلاة والسلام منها "أنا أول الناس في الخلق" و"أول ما خلق الله نوري". فقد استنتج ابن عربي ومعه كثير من الصوفية أنه كان لمحمد وجود قبل الوجود قديم غير حادث، وقد عبروا عنه بالنور المحمدي"[259].

ومما يعضد هذا الطرح ويقويه، ما ذهب إليه بعض أهل الإشارات في بيانهم للحكمة من كون الله تعالى جعل الإسراء ليلا، وقد ذكر العلامة ابن مرزوق أنه قيل "لأن الله تعالى لما محا آية الليل وجعل آية النهار مبصرة، انكسر قلب الليل، فجبر بأن أسري فيه بمحمد صلى الله عليه وسلم وقيل افتخر النهار على الليل بالشمس فقيل له: لا تفتخر إن كانت شمس الدنيا تشرق فيك فستعرج شمس الوجود في الليل إلى السماء وقيل: لأنه سراج والسراج إنما يوقد بالليل..."[260].

وأنشد أحد المتصوفة أبياتا، ذكرها صاحب المواهب يبين فيها كيف كرم الله تعالى نبيه بمعجزة الإسراء والمعراج، ليكشف له بعض أسرار العالم العلوي، فقال:

سبحان من أسرى إليه بعبده ليرى الذي أخفاه من آياتـــه

كحضوره في غيبه وكســره في صحو والمحو في إثباته

ويرى الذي عنه تكون سره في صنعــه إن شاءه وهباتـه

ويريه ما أسدى من وجوده بوجود والفقد من هيئاتـــــه[261]

ولسلطان العاشقين عمر بن الفارض شعر في المدح النبوي شأنه شأن أرباب الطريقة الذين اعتبروا حب الرسول جزءا من حبهم لربهم عز وجل، فله بعض الأبيات يذكر فيها أفضلية محمد النبي على سائر الرسل؛ حيث يجعله الأصل الذي استمدوا منه معجزاته، والتي تحولت إلى كرامات للصحابة والأولياء، يقول:

---

[259]- محمد علي مكي: المدائح النبوية، ص: 132-133.

[260]-أحمد بن محمد القسطلاني: المواهب اللدنية بالمنح المحمدية، شرحه وعلق عليه مأمون محيي الدين الجنان، دار الكتب العلمية، بيروت ط1994/1، ج/342.

[261]- أحمد بن محمد القسطلاني: المواهب اللدنية بالمنح المحمدية، ص: 343-344.

وجاء بأسرار الجميع مفيضهـــا علينا لهم ختما على حين فتـــرة

وما منهم إلا وقد كان داعيـــــا به قومه للحق عن تبعيـــــــة

فعالمنا منهم نبي ومن دعـــــا إلى الحق منا قام بالرسليـــــــة

وعارفنا في وقتنا الأحمدي من أُولي العزم منهم آخذ بالعزيمـــة

وما كان منهم معجزا صار بعده كرامة صديق له أو خليفـــــــة

كرامتهم من بعض ما خصهم به بنا خصَّهم من إرث كل فضيلـــة[262]

ومن خير الشعراء الذين نظموا في المديح النبوي؛ الشيخ البوصيري، فله قصائد عديدة في المديح، أشهرها البردة، "التي تعد بحق من خير ما نظم في المديح النبوي، حتى إنه لا يخلو مجلس من مجالس الأذكار الصوفية إلا كان ترتيل "البردة" من أهم عناصره"[263].

جاء في القصيدة:

محمد سيد الكونين والثقليـــــــ ـن والفريقين من عرب ومن عجم

هو الحبيب الذي ترجى شفاعته لكل هول من الأهوال مقتحـــــم

...

فمبلغ العلم فيه أنه بشـــــــــر وأنه خير خلق الله كلهـــــــــم

وكل آي أتى الرسل الكرام بهـــا فإنما اتصلت من نوره بهـــــم

فإنه شمس فضل هم كواكبهـــــا يظهرن أنوارها للناس في الظـــلم[264]

[262]- محمد علي مكي: المدائح النبوية، ص:107.
[263]- محمد علي مكي: المدائح النبوية، ص:112.
[264]- المرجع نفسه، ص:112.

ففي هذه الأبيات تتكرر المعاني القائمة على أساس التصور الصوفي، يقول العلامة ابن مرزوق معلقا على البيتين الأخيرين للبوصيري: "يعني أن كل معجزة أتى بها كل واحد من الرسل فإنما اتصلت به من نور محمد صلى الله عليه وسلم أما آدم عليه السلام فالمقصود من خلقية نبينا محمد صلى الله عليه وسلم في صلبه فسيدنا محمد هو المقصود وآدم الوسيلة"[265].

إذا كان شعر المديح النبوي قصائد كتبت منذ فجر الإسلام، فقد وضع روادها نهجا في الكتابة ساد زمنا طويلا، كانت جل ملامحه تقليدية. فإن هذا الضرب من القول قد عرف تطورا منذ أيام الحلاج إلى أن نما وزكا مع بزوغ نجم الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي الذي تلقف هذا الفن وطوره شعرا ونثرا، وابتدع فيه أفكارا صوفية جديدة حول الحقيقة المحمدية، يمكن استخلاصها من أشكال الاتحاد ووحدة الوجود الظاهرة في شطحاته النثرية والشعرية.

وتبعا لهذه النظرية فإننا سنتقفى أثرها في الشعر المغربي المعاصر فيما سيأتي من خلال أعمال الشاعرين "محمد السرغيني" و "عبد الكريم الطبال"، باعتبارهما النموذج في هذا المجال، فلقد استفاد الشاعران من نظرية "النور المحمدي" التي شاعت عند المتصوفة، وصيروها إلى نظرية النور الساطع الذي يضيء عتمة الواقع المر بحثا عن الحقيقة.

- **شعر الزهد:**

رغب الدين الإسلامي الحنيف في الزهد، الذي تحول فيما بعد إلى تصوف، يقول الرسول صلى الله عليه وسلم: "إن الله يحب الشاب الذي يفني شبابه في طاعته عز وجل"[266]. والروايات التي تكشف لنا عن زهد الصحابة والتابعين كثيرة متواترة، ويذكر أبو نعيم الأصفهاني في كتابه الحلية عددا كبيرا من الزهاد والورعين في عهد الرسول عليه الصلاة والسلام ممن أطلق عليهم أهل الصفة، ثم يذكر أسماء بعض الزهاد من عبَّاد

[265]- يوسف بن إسماعيل النبهاني: الأنوار المحمدية من المواهب اللدنية، ضبطه وصححه عبد الوارث محمد علي، دار الكتب العلمية بيروت، ط1997/1، ص:343.

[266]- أبو نعيم الأصفهاني: حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، دار الكتب العلمية بيروت - لبنان. ج360/5.

التابعين بالبصرة. وازداد الميل الزهدي في القرن الأول، فنجد أمثال مسروق بن عبد الرحمان...والأسود بن يزيد النخعي، الذي كان يجهد نفسه في الصوم والعبادة حتى يخضر جسده ويصفر.[267]

مما سبق يتبين لنا أن الدافع الديني كان أساسا في حركة الزهد، حيث تمثل في أولئك الذين عكفوا على العبادة وانصرفوا عن متاع الدنيا وزخرفها. وقد تغير هذا المدلول فيما بعد مع أصحاب التجربة الروحية؛ فأصبح طهارة نفس ونقاء قلب، إذ عكف أولئك على أنفسهم يطهرونها من أدران الحياة المادية، ويصفونها من شوائبها حتى تطمئن تلك النفوس وترضى بما كتب لها من رزق، فتمثلوا الزهد في أشعارهم.

استمد التصوف قوته في البداية من الزهد، حيث استعان به في تطوير أساليبه ومعانيه، وأرسى حياته على الكثير من أسسه. فإذا كان منهج الزهد يقوم على العبادة، والحمل على النفس، والإعراض عن زخرف الحياة الدنيا طمعا في نعيم الجنة وخوفا من عذاب جهنم. فإن التصوف رسم منهجا جديدا للحياة وللعبادة يقوم على حب الله والاتصال به مباشرة ليس طمعا في نعيمه ولا خوفا من عقابه. إن "الزهد يعتبر أساسا للتصوف، كما يُعتبر الشعر الزهدي مقدمة حسنة سبقت ظهور الشعر الصوفي، ثم لازمته بعد ظهوره على صور مختلفة، فكانت مستقلة عنه حينا، ودخلت في مفهومه حينا آخر"[268].

تبدو معاني الشعر الزهدي عادية يطرحها الشعراء ويسوقوها في أسلوب فني يمتاز بالجزالة وحسن السبك له حظ وافر من الإمتاع الفني. فمن الشعراء الذين غلب الزهد على شعرهم أبو العتاهية، فلقد كان "غزير البحر، لطيف المعاني، سهل الألفاظ، كثير الافتتان، قليل التكلف إلا أنه كثير الساقط المرذول في ذلك، وأكثر شعره في الزهد والأمثال"[269]. سأقتطف أبياتا من أرجوزته الطويلة المسماة بذات الأمثال وقد جرى ذكرها بحضرة الجاحظ وأنشد المنشد قوله:

---

[267]- أبو نعيم الأصفهاني: حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، ج2/94-95.

[268]- عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي الإسلامي نشأته وتطوره حتى القرن الثالث الهجري، دار العرب، دار نور 2010، ص:237.

[269]- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، الطبعة1950/2، ج2/4.

"يا للشباب المرح التصابي روائح الجنة في الشباب

فقال الجاحظ للمنشد، قف ثم قال: انظروا إلى قوله: روائح الجنة في الشباب، فإنه له معنى كمعنى الطرب الذي لا يقدر على معرفته إلا القلوب، وتعجز عن ترجمته الألسنة إلا بعد التطويل وإدامة التفكير، وخير المعاني ما كان القلب إلى قبوله أسرع من اللسان إلى وصفه"[270].

وتلك الأرجوزة تجمع بين الحكمة والزهد فمنها:

حسبك ما تبتغيه القـــــوت ما أكثر القوت لمن يمـــــــوت

الفقر فيما جاوز الكفافـــــا من اتقـــــــى رجـــــا وخافا

هي المقادير لمني أو فـــــذر إن كنت أخطأت فما أخطأ القـــدر

لكن من يؤذي وإن قل ألـــم ما أطول الليل على من لم ينـــم

ما انتفع المرء بمثل عقلـــه وخير ذُخر المرء حُسنُ فعلـــه

إن الفساد ضدُّهُ الصـــلاح ورب جدٍّ جـــــره المـــزاح

كم جعل الذَّمام عينا هلكـــا مبلغُك الشر كباغي هلكـــــــا

إن الشباب والفراغ والجده مفسدة للمرء أيُّ مفســـــــده

ما عيش من آفته بقـــلؤه نغَّص عيشـــــــا كله فنـــاؤه

ما تطلع الشمس ولا تغيب إلا لأمر شأنه غريـــــــــب[271]

في هذا المثال يدعو أبو العتاهية إلى معاني سامية في الزهد تفوت التذكير بزوال الناس وفناء الدنيا؛ معاني صوفية صرفة جعلها الصوفية فيما بعد من مقامات ومدارج التجربة الروحية التي تتلخص في : المراقبة والجود والسخاء والطاعة. وقد ازدادت هذه

[270]- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، مطبعة دار الكتب المصرية، ج36/4.
[271]- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، مطبعة دار الكتب المصرية، ج4/ 36-37.

المعاني الروحية ترسيخا مع شيوخ الطريقة، فها هو بشر الحافي يزهد فيما في أيدي الناس ويرضى بما كتب له من رزق وإن كان يسيرا، ويحث على القناعة ويجعلها مقاما في سلوك الحياة العرفانية، لأنه لا يمكن التدرج في مدارج الصوفية إلا بالتخلص من رق النفس يقول:

قطع الليالي مع الأيام في خلـــــق والنوم تحت رواق الهمِّ والقلـــــق

أحرى وأجدر من أن يقال غـــــدا إذّي التمست الغنى من كفّ مختلق

قالوا رضيت بذا؟ قلت القنُوعُ غنــى ليس الغنى كثرة المال والـــــورق

رضيت بالله في عسري وفي يسري فلست أسلك سوى واضح الطــرق

يقول ابن الفارض في قصيدته "نظم السلوك" واصفا مجاهداته لنفسه وما لاقاه من مشقة:

فنفسي كانت قبل لوامة متـــــى أطعها عصت وأعص كانت مطيعتي

فأوردتها ما الموت أيسر بعضه وأتبعتها كيما تكون مريـــــــــحتي

فعادت ومهما حملته تحملتـــــ ــه مني وإن خفت عنها تـــــــأذت[272]

عانى الصوفية من أنفسهم ألوان العذاب. فجرعوها مرارة الحرمان والجفاء في سبيل العروج في سلم الحياة الروحية، فذلت واستكانت.

- **شعر الغزل:**

احتلت المرأة في الشعر العربي قديمه وحديثه مكانة هامة، إذ لا نكاد نعثر على شعر وجداني لم تحضر فيه المرأة، إلا أن حضورها يختلف من زاوية الرؤية إليها؛ فنجد رؤية حسية مولعة بجسدها الفاتن ممثلة عند شعراء الغزل، وإن ارتقت أفكار العذريين منهم فإنها لم تبرح أن تجعل من المرأة غاية في حد ذاتها. ورؤية روحية ممثلة عند المتصوفة؛ تسمو على الأولى إذ يلاحظ دارس الأدب الصوفي أشعارا كثيرة بدت فيها

[272]- محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، القاهرة، ط 2، ص:60.

المرأة رمزا موحيا دالا على المحبوب؛ وهو الله تعالى، ويعد الشعر الصوفي شعرا غزليا تمَّ للصوفية فيه التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني، والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة كان قد تم تكوينها ونضجها الفني. "تطلعنا القصيدة الصوفية منذ نعومة أظفارها، على تبنيها أسلوب الغزل الإنساني المأثور في الشعر العربي، في صورتيه، الحسية والمعنوية، متخذة منهما ستارا لغويا وأسلوبيا لمعاني الحب الإلهي، وما يصدر عن هذا الحب من معارف ولطائف وتجليات على قلب الصوفي، وتغمره بمشاعر مختلفة وأحاسيس متباينة، تدور كلها في فلك المحب والمحبوب"[273].

يعد الحب جوهر التجربة الصوفية وغايتها الأسمى، فالصوفي عندما يبلغ الدرجات العلا في المقامات تشتعل مواقد الحب في قلبه، فيمتطي بذلك صهوة العشق لتعرج به إلى الحضرة الإلهية. وكلما ازداد علوا كلما ازداد حبا لله وشوقا إليه، إذ "على قدر المحبة يكون الشوق"[274].

لقد ابتدع الصوفية مصطلحات تجريدية كالفناء، والحلول، والاتحاد...، للتعبير عن معاني المحبة الإلهية وذلك عندما ارتقوا بحبهم من التقييد والحصر إلى الإطلاق وعدم التقييد، وعلى رأي ابن عربي الانفكاك من حب المظاهر والاتصال بحب الظاهر في المظاهر"[275].

والحب عند الصوفية لا يمكن استنباطه من الأدلة العقلية، فهو حب روحي، اعتمدوا فيه القلب واتخذوه وسيلة للوصول إلى المعرفة التي تفضي بدورها إلى الحب الإلهي، يقول نيكلسون: "والحب يلهم...ولا يصاحب الإيمان القائم على العقل بل الإيمان

---

[273]- أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص:187.

[274]- عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق معروف زريق وعلي عبد المجيد بلطجي، دار الجبل بيروت، ط1990/2.

[275]- أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص: 187.

العميق النابت من الإلهام المباشر"[276]. يقول الشبلي: "سميت المحبة محبة لأنها تمحو من القلب ما سوى المحبوب"[277].

نظم الصوفية كثيرا في الحب والعشق، وكل يعبر بمقاله عن حاله. وقد كانت السيدة رابعة العدوية المثال الرائع في الحياة الروحية، وأول من كتب شعرا في الحب الإلهي، فقالت:

أحبك حبين حب الهــوى وحبـــا كأنك أهل لذاكـــــا

فأما الذي هو حب الهوى فشغلي بذكرك عمن سواكـــا

وأما الذي أنت أهل لـــه فكشفك لي الحجب حتى أراكا

وقد فسر الإمام الغزالي في (الإحياء) هذه الأبيات فقال: " لعلها أرادت بحب الهوى حب الله لإحسانه إليها، وإنعامه عليها بحظوظ العاجلة، وبحبه لما هو أهل له. الحب لجماله وجلاله الذي انكشف لها، وهو أعلى الحبين وأقواهما..."[278]. تغيت رابعة من حبها؛ أن تنكشف عن عين قلبها كل الحجب والأستار، ليتجلى لها ربها بجماله الأزلي، وتظفر بلذة النظر إليه بعين البصيرة.

وقد اتخذ الحب مع الحلاج شكلا قويا حينما؛ "تكلم صراحة في اتحاد المحب بالمحبوب اتحادا يزيل صفة البشرية عن الحب باستبداله بصفاته صفات الله عز وجل"[279]. لقد ورد مصطلح الحلول في بعض أبياته تأكيدا على مذهبه الحلولي في حال حبه العارم الذي استولى على قلبه وشعوره يقول:

أنا من أهوى أنـــــــــــا نحن روحان حللنا بدنـــا

نحن مُذ كنا على عهد الهوى تُضرب الأمثال للناس بنا

[276]- نيكلسون: الصوفية في الإسلام، ترجمه وعلق عليه نور الدين شريبة، مكتبة الغانجي مصر، 1951، ص:110.
[277]- عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية، ص: 321.
[278]- مأمون غريب: رابعة في محراب الحب الإلهي، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة 2000، ص:65 -66.
[279]- عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي، ص:292.

فإذا أبصرتني أبصرتـــــــه وإذا أبصرته أبصرتنـــا[280]

وها هو السري السقطي لا يعتبر الحب صادقا إلا إذا نفذ إلى باطن الكبد وفتتها بسهامه، فيقول:

من لم يبت والحب حشوَ فؤاده لم يدر كيف تفتّت الأكباد[281]

وعلى هذا الأساس شاعت في قصائد الصوفية معاني ودلالات الحب، والعشق، والشوق، والقرب والبعد، وقد وجدوا في التعبير عنها ضرورة لا فكاك منها جراء معاناة المحب في طلب القربة من محبوبه ومطلوبه. اختار هؤلاء اتباع طريقة شعراء الغزل في التعبير عن حبهم لتقريب تجاربهم للآخر، حيث إن الصوفي إذا أراد البوح " لم يجد في اللغة ما هو أقرب إلى حالته من حالات الحب الإنساني التي غذّاها الشعراء غزلا رقيقا يحمل أسمى العواطف وأنبلها، فيلجأ حينئذ إليه وإلى تأوهات المحبين يستمد منها العون والعزاء لما هو فيه"[282].

يمكن اعتبار شعر الغزل الإرهاصات الأولى لظهور شعر الحب الصوفي، فما انفكت هذه الأشعار تنحو منحى قويا إلى الإهابة بالمرأة وبأحوال العشق الإنساني، اتخذها الصوفية من بعدهم رموزا ذات طبيعة غنائية لوحوا من خلالها إلى عاطفة الحب الإلهي. يقول أحد الباحثين: "والغزل بنوعيه العذري والصريح مصدر مهم من مصادر الأدب الصوفي، إن الحب الإلهي في الشعر الصوفي فرع من فروع الغزل والنسيب، لا يختلف عن الغزل العادي في المعاني والألفاظ ولكن في التفسير والتأويل فقط"[283]. ومن هنا مثلت قصائدهم " لعبة مكر خفية تمارسها على القارئ إنها تدفعه للتأويل كأنها تختبر قارئها، فهي لا تقدم نفسها لأي قارئ كان"[284].

ما كان للحياة أن تتسامى نحو هذه الوجهة الفريدة، لولا ابن عربي الذي صار على العهد الذي فتحته سيدة العابدين رابعة العدوية في مقام المحبة. إنه المثال الأعلى

[280]- محمد مصطفى حلمي: الحب الإلهي في التصوف الإسلامي، ص: 106.
[281]- أبو عبد الرحمن السلمي: طبقات الصوفية، تحقيق أحمد الشرابصي، مؤسسة دار الشعب، ط2، ص: 103.
[282]- أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص: 189.
[283]- عمر فروخ: التصوف في الإسلام، مكتبة منينمة – بيروت، ط 1، ص:98.
[284]- عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية (الحب – الإنصات - الحكاية)، إفريقيا الشرق المغرب،2001 ، ص:240.

للعاشق المولوع بحب الله فعلا وقولا بعد أن اغترف من معين الحب الخالص كل الطاقات التعبيرية لشعراء الغزل الحسي، وأشربها بحبه المجرد عن الهوى. ففاضت قريحته الشعرية التي تفتقت عن معان بديعة، نطل عليها من خلال الدلالات الرمزية لهذه الأبيات الرقيقة:

سلام على سلمى ومن حلّ بالحمـــى وحق لمثلي رقّة أن يُسلّمـــــا

ومـــلذا عليها أن تردّ تحيّـــــــة علينا ولكن لا احتكام على الدّمى

سرَوا وظلام الليل أرخى سدولـــــه فقلت لها صبّا غريبا متيمـــــا

أحاطت به الأشواق صونا وأرصدت له راشقات النبل أيان يممـــــا

فأبدت ثناياها وأومض بـــــــارق فلم أدر من شقّ الحنادس منهما

وقالت: أما يكفيه أني بقلبـــــه يشاهدني في كل وقت...أما أما؟[285]

يمثل سلطان العاشقين عمر بن الفارض قمة النضج الفني للشعر الصوفي في التغني بحبه الإلهي على شاكلة الشعراء العذريين، حيث وجد في معجمهم معادلا موضوعيا لتجربته الروحية، لما لاقوه ونقلوه من شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، واستثمر مفرداتهم وطرق تعبيرهم، وطوعها لإظهار معالم حبه الروحي والوجداني للذات الإلهية، الذي سار منه هذا الحب مسرى الدم في الجسد، وتخلل جميع أوصاله حتى غدا جمال هذا المحبوب يتجلى له في كل المظاهر المليحة، والأشياء البديعة، التي صدحت بها هذه الأبيات:

فكل مليح حسنه من جمالهـــــا معار له، بل حسن كل مليحـــة

بها قيس لبنى هام، بل كل عاشــق كمجنون ليلى، أو كثيّر عـــزة

وتظهر للعشاق في كل مظهـــــر من اللبس في أشكال حسن بديعة

[285]- ابن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر للطباعة والنشر بيروت 1961، ص:25-27.

ففي مرة لبنى، وأخرى بثينـــــة وآونة تدعى بعزّ ة عـــــزّ ت

وما القوم غيري في هواها، وإنما ظهرت لهم للبس في كل هيئـــة

ففي مرة قيسا وأخرى كثيّـــــرا وآونة أبدوا جميل بثينـــــــة[286]

نلاحظ من خلال هذا النموذج أن الشاعر قد اتخذ من أسماء المرأة أقنعة تظهر الوجه الذي تقع عليه عين القارئ وتخفي وجها آخر للدلالة وهو بذلك يجعل خطابه "يتخذ المحسوس سبيلا إلى اللامحسوس أو قل إنه يضايف بين المرئي والمجرد في صرامته وخلوه من الأشكال والمجسم"[287] فكل أسماء هاته المحبوبات ما هي في هذا المقام إلا رمزا للذات الإلهية.

يطالعنا الصوفي أبو مدين التلمساني بقصيدة نونية جميلة تحفل بالتلويحات والرموز الغزلية، يقول فيها:

تقول ناس قد تملكه الهـــــوى أجل لست في ليلى بأوّ ل من جنـــا

خفيت بها من كل مل علم الورى وأظـهر لبنى والمراد سوى لبنـــى

وإني كما شاء الغرام موحّـــــد وإن ملت تمويها إلى الروضة الغنّـــا

يذكرني مرّ النسيم بعرفهـــــا ويطربني الحادي إذا باسمها عنّـــى

ولا عجب منّ ى الحنين وذو الهوى إذا شاقـه شوق إلى قصده حنّ ـــــا

فـللـه ما أرضى فؤادي لما بـــه وذا الحال ما أحلى وذا العيش ما أهنى

أوافق قوما ضمهم مقعد الهـــوى وإن كـــلن كل منهم قاصدا فنّ ـــــا

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة احتفاء الشعر الصوفي بالشكل التقليدي للقصيدة الغنائية، وامتزاج المرأة بالطبيعة الحية في تنوع مظاهرها وتقلب أحوالها، وإلحاحه الشديد على ذكر الأودية والمرابع والأماكن الخلابة التي كان ورودها في الشعر الصوفي

[286]- ابن الفارض: الديوان، ص: 44-45.

[287]-عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص:176.

له علاقة بالرحلة، والاغتراب الاجتماعي، والافتتان بمشاهدة الجمال الإلهي والطبيعي، عن طريق استكناه سر المرأة الجمالي الذي ينفتح على كل عناصر الطبيعة. "على أساس ذلك، يصعب الفصل بين حب الألوهية وحب الطبيعة وبين حب المرأة. فحب المرأة ليس حبا محدودا بوجودها الخاص أو بحدود الجنس، ولكنه يقصد استكناه السر الغائب وراء أنوثتها. ولا يمكن أن يدرك ذلك السر إلا العاشق الصوفي الذي يجعل من الحب حركة انفتاح على كل مظاهر الكون والعالم والتجليات الإلهية"[288].

وهكذا استخدم الشعراء الصوفيون معجم الغزل واستثمروا سياقاته الفنية المألوفة في الحب الإنساني وعبروا به عن مواجيدهم بما هو معتاد في التعبير عند العذريين عن حبهم للمرأة، إلا أنهم اتجهوا بذلك نحو الترميز والإشارة إلى درجة يحتاج فيها المتلقي إلى التأويل لقراءة ما هو خفي وباطن. ولعل هذا الائتلاف الشديد بين أحوال الصوفية وأحوال المحبين الحسيين، هو ما جعل الباحثين في الإبداع الصوفي يؤكدون على أننا "لا نستطيع التمييز بين قصيدتين إحداهما يتغنى صاحبها بالحب الإنساني والأخرى بالحب الإلهي، فإذا قيل لم ذهب الصوفية إلى هذا الحد في استعمال لغة الحب ورموز المحبين. كان الجواب أنهم لم يجدوا وسيلة أقوم ولا أقدر على التعبير عن مواجيدهم وأحوالهم من الشعر"[289]. لم يجد الشاعر الصوفي أفضل من منهل المعجم الحسي فاغترف منه مفرداته الدالة على التوجع، والأرق، والسهاد من الهجر، والشوق والحنين إلى الوصال. واستلهم كذلك أساليب الغزل البلاغية والفنية، ليوظفها في تصوير النحول والهزال والضنى من شدة الحب والوجد بالمحبوب.

- **شعر الخمرة:**

ألم شعراء الصوفية بتراث الشعر العربي القديم أيما إلمام، فاتبعوه شبرا بشبر وذراعا بذراع. فمثلما كان الحال في اتباع أساليب الغزل، فقد حولوا الخمرة كذلك إلى رمز عرفاني يعد مصدر اللذة الروحانية، والغاية القصوى من المقامات والأحوال. إلا أن هذه الخمريات الصوفية "لم تكن لتبدأ من فراغ خالص لأنها استلهمت ذلك التراث

[288]- عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية (الحب - الإنصات - الحكاية)، ص:138.
[289]- رينولد نيكلسون: في التصوف الإسلامي وتاريخه، ص:90.

الهائل من الشعر الخمري، استلهمت صوره وأخيلته وأساليبه ولم تستلهم ما فيه من مجون وإباحية، مما يؤكد أن الصوفية كانوا يلمون في شعرهم بالتقاليد الفنية التي اكتسبت طابع الرسوخ والثبات، ثم يعالجون هذه الأساليب مسقطين عليها تجاربهم الذاتية، وما يزايلون من أحوال وأذواق"[290]. لقد برع الصوفية في مضمار هذا الفن، فاحتفلوا بتشبيه فعل الخمر الروحية بما تثيره الخمر الحسية من نشوة وبهجة في النفس، وإن كانت الأولى ترمز إلى أقصى مراتب المحبة الإلهية في حال السكر الذي هو "انتشاء الصوفي (المحب) بمشاهدة جمال المحبوب، ومطالعة تجليه في الأعيان، إنه دهشة وانبهار، وحيرة وولّه، وهيجان تنخنس معه قوى العقل بقوة الحال المسكر، وفي السكر يلم بالباطن نشاط هائل، وفرح زائد يطلق للصوفي العنان فتكتسب لغته طرائق جديدة في التعبير"[291].

إذا جاءت الخمرة في الخطاب الصوفي ترفل في ثوبها الحسي، المصطلح عليه في كل الثقافات، فإن ذلك ليس غريبا لأن الشاعر الصوفي لم يستطع كغيره من الشعراء مقاومة سحر الخمرة الدنيوية، واستهوته مكوناتها الفنية والجمالية، وانجذب إليها إيمانا منه بأنها الأقدر على نقل معانيه الجليلة. فكان هذا التمثل الفني موجها صوب الوجهة الذوقية التي ارتضاها لها، ألا وهي الانتشاء بالمحبة الإلهية إلى حد السكر الذي يأخذ الصوفي حيث تذهب عقله وتغطيه لغلبة وارد النور عليه، فيفنى عن حواسه وعن عالمه الخارجي، وينطق بشطحات غير مفهومة نتيجة قوة الوجد الذي يفيض على قلبه. فإن ذلك في نهاية المطاف يؤدي إلى اكتساب العلم اللدني الذي ينقله لنا الصوفي بلغة حسية في قالب رمزي يجعل من الخمرة معادلا لتجربته الوجدانية، "فصرنا نجد الحديث عن النديم، والساقي والكأس، والحانة إلى غير ذلك من الألفاظ التي تشكل الحقل الدلالي للرمز وقد أبان هذا الرمز بذلك عن خصوبة لم تتوفر لكثير من الرموز الصوفية الأخرى"[292].

---

[290]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص:10-11.

[291]- عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، ص:256.

[292]- محمد يعيش: شعرية الخطاب الصوفي: الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا، ص:217.

وتطالعنا لغة الخمريين الشعرية بعدما أشربت بطابع الرمز العرفاني، في نونية أبي مدين التلمساني؛ وهي قصيدة تمثل بحق مرحلة نضج هذا الفن عند الصوفية، يقول فيها:

أدرها لنا صرفا ودع مزجها عنّـا فنحن أناس لا نرى المزج مذ كنـــا

وغنّ لنا فالوقت قد طاب باسمـــها لأنـا إليها قد رصلنا بها عنـــــــا

عرفنا بها كل الوجود ولم نـــزل إلى أن أنكرنا بها كل المعارف أنكرنا

هي لخمر لم تعرف بكرم يخصّها ولم يجلها راح ولم تعرف الدّنـــــا

مشعشعة يكسو الوجوه جمالهـــا وفـــي كل شيء من لطافتها معنـــى

حضرنا فغبنا عند دور كؤوسهـــا وعـدنا كأنّا لا حضرنا ولا غبنـــا

وأبدت لنا في كل شيء إشـــارة وما احتجبت إلا بأنفسنا عنّ ـــــــا

ولم تطق الأفهام تعبير كنههـــا ولكنها لاذت بألطافها الحسنـــــى

نصحتك لا تقصد سوى باب حانهـا فمن وجد الأعلى فلا يطلب الأدنـــى

موانعنا منّا حظوظ نفوسنـــــــا فإن قطعت عنّا إليها توصّلنـــــــا

تجلت دنوّا واختفت بمظاهـــــر وجلت فما أغنى ودقت فما أسنـــى[293]

نلاحظ في هذه الأبيات شيوع الألفاظ التي استعارها أبو مدين من خمريات العصر العباسي الذي مثل قمة نضج الشعر الخمري، مثل (الكرم، الراح، الدّنا، مشعشعة، كؤوس، الحانة...)، وإن خرج بها صاحبها إلى التعبير عن تجربته الشخصية، يتلذذ من خلالها بنشوة التلاقي الروحي بعد غشيته عن المحسوسات. ولم يسق أبو مدين قصيدته بلغة تجريدية جافة، وإنما ساقها مشربة بالرموز الحسية، وهذا التراوح بين الحسي

[293]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص:359.

والتجريدي وفر لها شعرية قصوى ترشح بالجمالية والفنية. وإلا فهي "كلها تجريدية إذا وضعت في دواوين الصوفية، وكلها حسية إذا وضعت في دواوين الماجنين. لأن الشعراء الخمريين وصلوا في التشبيه إلى حد التجريد، كما أن الشعراء الصوفيين وصلوا في التجريد إلى حد التشبيه"[294].

يقول ابن الفارض في خمريته المشهورة والتي تعد صراحة من أحسن ما قيل في الشعر الصوفي:

شربنا على ذكر الحبيب، مدامـــة سكرنا بها من قبل أن يخلق الكـــرم

لها البدر كأس وهي شمس يديرها هلال، وكم يبدو إذا مزجت نجـــــم

ولولا شداها ما اهتديت لحانهـــا ولولا سناها ما تصورها الوهـــــم

ولم يبق منها الدهر غير حُشاشة كأن خفاها، في صدور النهى، كتـم

ومن بين أحشاء الدّنان تصاعـــدت ولم يبق منها، في الحقيقة، إلا اسم

فإن ذكرت في الحي أصبح أهلـــــه نشاوى، ولا عار عليهم ولا إثـــم

وإن خطرت يوما على خاطر امرئ أقامت به الأفراح، وارتحل الهـم

ولو نظر النُّدمان ختم إنائهـــــــــا لأسكرهم من دونها ذلك الختـــم

ولو نضحُوا منها ثرى قبر ميـــت لعادت إليه الروح، وانتعش الجسم

ولو طرحوا في فيء حائط كرمهـــا عليلا، وقد أشفى، لفارقه السقـــم

ولو قربوا من حانها مقعدا مشـــــى وينطق من ذكرى مذاقتها البكـم[295]

إن الخمر في هذا الحال هي رمز للمحبة الإلهية، لا تعترف بحدود الزمان ولا المكان قديمة سرمدية تتلاشى معها قوى العقل بسبب حدوث السكر، "فالقدم عند

[294]- محمد يعيش: شعرية الخطاب الصوفي، الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا، ص:218.
[295]- ابن الفارض: الديوان، ص:140.

شعراء الخمرة من غير الصوفية قدم مادي يتوقف عند فترة تاريخية معينة، بيد أنه عند الصوفية، يتحول إلى قدم معنوي يتسرمد في الأزل، مما يخرجها من كونها خمرة حقيقية إلى خمرة ذات منحى رمزي"[296].

أجاد ابن الفارض في وصف شفافية الخمرة والراح التي توضع فيه، وذكر الحانة وارتيادها طلبا للخمور الناذرة، وصورها تصويرا حسيا دقيقا يكاد يعيد كتابة خمريات أسلافه وهذا ما يدفعنا إلى الحديث عن قضية التناص في الإبداع الصوفي، ذلك أن "الكتابة الصوفية على العموم، تدخل في حوار آخر مع نصوص صوفية أخرى، تتمثل في طريقة توظيف تلك الصور، وصوغ ذلك الأسلوب"[297].

يمكن القول إن الخمر الصوفية اقتفت الأساليب الفنية في التراث الخمري "الذي كان قد بلغ من الناحية الأسلوبية تمام النضج والاكتمال، مثلما ألم شعراء الصوفية من قبل بتراث الشعر الغرامي، وتدل هذه الملاحظة على أن الشعر الصوفي في أغلبه لم يكن بسبيل تتيح للشعراء أن يبتدعوا ويصكوا رموزا تتميز بالجدة والخلق وإنما كانوا يعولون على الموروث الذائع من الأنماط الأسلوبية"[298].

احتلت الخمر في شعرنا المغربي المعاصر حيزا هاما، واتخذت دلالات جديدة مع الشاعرين محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال نتجت عن تآلف عالمي الخمرة الحسي والمعنوي المتمثل في رمزيتها الهائلة التي أسفر عنها وقوع فجوة بين إبداع الشاعرين والمتلقي خلخلت أفق توقعه، فلم يملك إلا أن يتسلح بآليات التأويل الصوفي ليسبر عوالم هذه الخمر الخارقة. فإن كانت الخمر رمزا للانتشاء واللذة عند الصوفية، فقد تحولت مع هذين الشاعرين إلى وسيلة من وسائل الترويح عن النفس من الهموم، والتغلب على رزاحة الواقع الموبوء، وهذا ما سنراه فيما سيأتي عند دراسة نماذج من شعرهما.

3- الموروث الصوفي وأثره في تحديث الشعر المغربي المعاصر:

[296]- أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص:197.
[297]- محمد يعيش: شعرية الخطاب الصوفي، ص:219.
[298]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص:361.

احتفى الشاعر المغربي المعاصر بالتراث الصوفي، حيث نظر إليه باعتباره كيانا له أبعاده الإنسانية والفكرية. وأحس بضرورة دراسته وفهمه حتى يتمكن من الإحساس بالمعاني الإنسانية السامية التي يضمرها، أو ما عبر عنه الشاعر محمد السرغيني باستكناه الباطن الإنساني.

استلزم ذلك من الشاعر المغربي المعاصر قراءة هذا التراث من زاوية نظر معاصرة يلتقي فيها الماضي بالحاضر، لإدراك الكنه الإنساني من خلال قضايا العصر الحالي، فتراثنا يحضر فينا، شئنا أم أبينا، إذ من الثابت "أن القديم يمتد في الجديد امتدادا تطوريا"[299].

- **الشاعران السرغيني والطبال من أرق السؤال إلى شغف العرفان :**

إن الشاعرين مهوسان بالبحث عن الحقيقة ينقبان عنها، ويثقفيان أثر نورها، ولذلك حاولا أن يتخذا من الأثر الصوفي طريقا ينتهي بهما إلى المصدر الرباني الذي تتفجر منه إشراقات تلك الحقيقة.

تعد تجربة الشاعر محمد السرغيني أكثر التجارب انفتاحا على المنهل الصوفي، ولعل الغاية النواة من هذا الانفتاح هو البحث عن لغة غنية، بإمكانها أن تسهم في تغيير وتقويم قسمات الشعر المغربي المعاصر، فالشعر عند السرغيني يتجاوز الموجود إلى اللاموجود، وأداة قوية قادرة على التغيير والرقي بالإنسانية إلى المراتب العلا فهو يجعل منه "ذلك المارد اللامرئي الذي يتقمصنا في ساعة الحلم، فيخصب الحدس فينا، ويجعلنا ننزع نحو اللامباشر، ونحو اللامنطقي في بعض الأحيان، فهو في نفس الوقت، الرابطة الوحيدة التي تربط السماوي بالأرضي في الإنسان: إنه وسيلة جبارة نحقق بها ضعفنا من

[299]- د. أحمد مجاهد : أشكال التناص الشعري: " دراسة في توظيف الشخصيات التراثية ". الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998. ص: 27.

أجل أن نكون أقوياء"[300]. إذا تأملنا هذه المعاني، فسنجدها معاني صوفية صرفة، وهذا يؤكد أن الشعر عنده كمياء التصوف، وأن الشاعر الصوفي تشده العلاقة المتينة التي تربط بين الشعر والتصوف ليعيش جدل الترادف بين تجربة الذوق وتجربة الكتابة.[301]

أعرب الشاعر محمد السرغيني عن علاقته بالتصوف فقال: "إني ما أنجزت أطروحة عن التصوف إلا من أجل الشعر...ذلك أنني وأنا في بحث جاد عن معجم خاص بي، وجدت في المعجم الصوفي تلك الغنائية التي يفتقدها جل شعرنا المعاصر"[302]. يعني اللغة الصوفية بثرائها العرفاني والمعرفي لذاتها لا لغيرها، لأن المرجعية الصوفية بالنسبة إليه لا تشتغل منعزلة بل متحدة مع أناه، منغمسة في المعطيات الواقعية التي يقيِّمها، ما دامت هذه اللغة في رأيه فقدت إحالتها التراثية وهذا ما يؤكد عليه في قوله: "تعاملت مع التصوف كمعجم لا كحضور، على العكس مما وقع فيه بعض الشعراء الآخرين. لقد كنت أعرف مسبقا أن الفكر الصوفي تواكل واستسلام ورضا بالوجه العقيم للواقع، ولذلك رفضت هذا الحضور من حيث استعملت أدواته استعمالي الخاص: (الفيض عندي يعني المصادرة، والبسط يعني أيضا الاحتواء) في حين أن معنى الكلمتين في المعجم الصوفي غير ذلك على الإطلاق"[303] ويقول في السياق نفسه: " ليست اللغة الصوفية إذن ترداد أذكار، بل حضور يتناسل لحظة الكتابة، ويترعرع بعدها...من هنا فإن هذه اللغة الصوفية ليست معجما ولا منجم مصطلحات، ولكنها تجاوز للمعجمية وتخط للمصطلحية. إنها ارتداء لباس أن استوحى زيه من اللحظات الزائلة، فلكي يطعمه بنماذج من الراهنة والآتية...أي أنه يقلب ناتج المعادلة إلى حد القياس العقلاني باللاعقلاني إلى حد افتراض أن الأنا وهي في أنويتها، قادرة على انتشال الأنوات الأخرى من متاهة وجدانيات حسية، أو من وجدانيات روحية متكلفة "[304].

---

[300]- محمد السرغيني: (إلى للأمام) "مجلة آفاق" اتحاد كتاب المغرب العربي، الدار البيضاء. ع3/1966، ص: 3.

[301]- محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص: 58.

[302]- حسن الغرفي: هكذا تكلم الشاعر (سيرة شعرية ثقافية للشاعر محمد السرغيني). منشورات دار الأمان مطبعة الأمنية الرباط ، 2014. ص: 55.

[303]- حسن الغرفي: هكذا تكلم الشاعر (سيرة شعرية ثقافية للشاعر محمد السرغيني)، ص: 55.

[304]- محمد السرغيني: تحديث القصيدة المغربية، منشورات منتدى أصيلا، ص: 101.

وإذا بحثنا في صلة الشاعر عبد الكريم الطبال بالتصوف سنجدها مرتبطة بطفولته، وبالكتاتيب التي شكلت له مرعا خصيبا وحصنا حصينا نما وترعرع فيها تحت أعين الأولياء والصالحين، فتربى فيها وتعلم القرآن الذي جعله غذاء لروحه ولذاكرته، فتشربت به معارفه، واتخذه معينا زلالا استقى منه أساليبه الفنية والجمالية ووظفها في شعره، فكان القرآن مصدرا فنيا غذى تجربته الشعرية.

إن هذه الصلة الروحية التي عاشها الطبال وسط الشيوخ، دفعت به إلى أن يتأثر بمفاهيم القوم ورؤاهم. مما مكنه من أن يتجاوز المرئي إلى اللامرئي والواضح إلى الغامض، ويغوص في عالم الغيب.

هكذا فإن تجربة الشاعر عبد الكريم الطبال جزء من حياته التي تشبه إلى حد كبير حياة الصوفي، الذي يتدرج في مراتب الطريقة بدءا برتبة المريد إلى رتبة الوالي أو القطب، والشاعر يحدثنا بشيء من الحنين عن ذلك التحول الذي شهده في مرحلة طفولته؛ عندما يوقظه أبوه باكرا، ويتوجه به إلى الكتاب كما ينقل لنا تلك الطقوس التي صار يمارسها هو وأقرانه داخل الكتاب، تكون بمثابة شروط صارمة يحملها الفقيه على عاتق الأطفال الذين يتلقون عنه فيقول: "ألبس جلبابي الصوفي الأشهب القصير ثم يتوجه بي أبي إلى "الكتاب" ولأول مرة أرى مشهدا مختلفا عن كل المشاهد التي رأيت من قبل...ثم يتركني أبي في زحمة مع أجسام لدنة بين محاذية وملتصقة فالتفت خلفي عله يعود لينزعني مما أنا فيه من خوف ولكن من دون جدوى فأظل رهين الصخب والوجوه الصغيرة والألواح المسطرة ومع رفع الرؤوس وخفضها...حتى ألفت كل شيء...وسيكون علي بعد اليوم أن أصطحب معي اللوح والصلصال والدواة والقلم الذي من قصب لأبدأ مع المبتدئين في التهجية، وحينئذ سيجري علي ما يجري على القدماء من صرامة وقسوة ومن تقييد بالطقوس اليومية التي تبدأ صباحا بمحو اللوح، ثم بمسحه بالصلصال الأبيض، ثم بتعريضه للشمس، ثم بكتابته، ثم بترديده، ثم بحفظه، وأخيرا بإملائه عن ظهر قلب واقفا أمام الفقيه"[305].

[305]- فرشات هاربة "سيرة ذاتية عبد الكريم الطبال مجلة "مشكاة"، ع 2006/47، ص: 112-113.

لقد أثر المحيط البيئي – الكتاب، المنزل- الذي عاش فيه الشاعر أيما تأثير على بنيته الثقافية، لاسيما إذا علمنا أنه تربى في حضن أم لم تتأثر ولم تضجر من شظف العيش وقساوة الظروف لأنها قد شغلها الجانب الروحي، الذي كان له أثر كبير في سلوك ابنها الذي يحكي عنها بأنها كانت " لتدينها العميق هذا كانت لا تتأخر عن الحضور في أي موسم من مواسم الأولياء في الإقليم خاصة موسم مولاي عبد السلام بن مشيش"[306]. حيث إن هذا الوسط حفر ذاكرة الشاعر وغرس فيها ثقافة دينية واسعة منذ نعومة أظافره، حتى إذا كبر وصار شاعرا كبيرا من رواد الشعر المغربي المعاصر نضح بهذه الروحانيات المخزنة في لا وعيه، يقول عبد الكريم الطبال: "سئلت مرة عن...لم تستعمل الصوفية في شعرك؟ فحرت في الجواب لأني ما كنت أقصد استعمال هذه اللغة ولا كنت أعي بذلك، فهي إذن كانت في شعري أو هي لغة شعري فليس لي في ذلك يد لا حول"[307].

تفاعل الشاعران محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال مع التجربة الصوفية، حيث كشفت إبداعاتهما الشعرية عن مدى تأثرهما بهذه التجربة العرفانية، إذ راهنا على نقل التصوف من طور التراث إلى التعبير عن هموم الواقع والوجود ككل. وهذا ما ميز شعريتهما؛ إذ لم تعد تكتفي باستنباط العالم الواقعي، بل يشترط كونها إعادة النظر في جوهر الأشياء وفي العالم الغيبي وما يزخر به من روحانيات، من شأنها أن تلبس قصائدهما حلة جديدة لأن "الشاعرية حالة تأمل متواصل فيما وراء الأفقي، والظاهر، والمشهود ولا يصل الشاعر إلى الشعرية إلا إذا بلغ درجة التغلغل في عالم الغيب ونظر إليه، وفيه ومنه"[308].

- **اللغة الصوفية إثراء للقصيدة المغربية المعاصرة :**

لقد اتخذت عناية الشعراء المغاربة المعاصرين بالتصوف طابعا جديدا أكثر وضوحا وإفادة، حيث بدا وعيهم به وتعاملهم معه واضحا. عبر الشاعر محمد السرغيني

---

[306]- فرشات هاربة " سيرة ذاتية عبد الكريم الطبال مجلة "مشكاة"، ع 2006/47، ص: 115.

[307]- محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع – المدرس - الدار البيضاء الطبعة الأولى، 2000. ص :56.

[308]- محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص: 59.

عن انتمائه إلى مبدعين قدماء متصوفة، منوها بهم، مفتخرا بانتمائه إلى شيعتهم قائلا بأن هؤلاء "الدعاة ورثة المعرفة. الدعاة الساهرون على رعاية شؤون العالم. الدعاة الإشعاعيون المكلفون بإدماج كواكب ما فوق العالم في العالم. الدعاة اللاجئون إلى "الفوروم" الضيق رحابة العالم:

أبو حيان التوحيدي.

ابن عربي الحاتمي

محمد بن عبد الجبار النفري

Emile Michel Cioran

Michel Onfay

Jorge Luis Borges

هؤلاء الدعاة هم شيعتي التي إليها أنتسب وبها أحتمي من المزيفين المقاولتيّين يطرحون عمالتهم في سوق المزادات"[309]. احتفى الشاعر بهؤلاء الدعاة وجعلهم من شيعته لأنهم "راهنوا على إقصاء الظرفية وأحلوا محلها الصيرورة الفاعلة السرمدية، معتقدين أنه لا يفنى غير العابر ولا ينقرض غير الموسمي"[310]. لا مراء في أن اعتقاد السرغيني بضرورة رسوخ الإبداع الشعري أمام زوابع التغيير جعله يبتعد عن المألوف والموسمي الذي يأفل ويدخل حيز النفي، لذلك راهن على مبدإ الصيرورة في إبداعه، وهو مبدأ ينهض على أساس متين في الكتابة، نشأ لديه نتيجة علاقته الحميمة بالتصوف قراءة وفهما وتمحيصا، جعلته يتذوق لذة التكثيف ويدرك حقيقة قصور اللغة عن الإحاطة بالفكر والتخييل، وعن التعبير عن خلجات النفس؛ جعلته يشهد بأن "التراث الصوفي الإسلامي كان وضيء الإشراق من ناحية اللغة ومن ناحية المضمون الذي يغذيه خيال خصب في غاية العمق والتجلي.

[309]- محمد السرغيني: وصايا ماموث لم ينقرض. منشورات جامعة سيدي محمد بن عبد الله سلسلة الإبداع. ص: 113.
[310]- محمد السرغيني: وصايا ماموث لم ينقرض، منشورات جامعة سيدي محمد بن عبد الله سلسلة الإبداع. ص: 113.

نستطيع أن نمثل لذلك بالمواقف والمخاطبات للنفري، ورسائل ابن عباد الرندي وحكم ابن عطاء الله السكندي وبما تركه ابن عجيبة التطواني وابن العريف الصنهاجي الطنجاوي صاحب محاسن المجالس"[311].

وقد شغف الشاعر عبد الكريم الطبال شأنه شأن جل الشعراء المغاربة المعاصرين بالإبداع الصوفي، الشيء الذي دفعه إلى الإعجاب الشديد بمؤلفات الصوفية التي تهدم الفروق بين الشعر والنثر، وتلفت نظر القارئ إلى جمال العبارة، وصفاء اللغة، ذلك الصفاء الذي يحمل تجربة ذوقية عميقة تتخفى في عنفوان الكتابة[312]. ويبلغ هذا الشغف وهذا الإعجاب باللغة الصوفية ذروته عند عبد الكريم الطبال، حينما يماثل بين اللغة الصوفية واللغة الشعرية بدليل أن كلا منهما يتوسل الرموز والإشارات لسبر أغوار الكون؛ لكشف مكوناته وإزاحة الستار عن مخبوئه، فيقول "فاللغة الصوفية هي أساسا لغة شعرية لأنها بطبيعتها لغة رمزية، فكل كلمة فيها رمز لكشوف، وكل جملة فيها نشيد عن المخبوء والمكنون تأخذ إلى عالمها الشفاف والغامض في نفس الوقت"[313].

ويتعاظم ذهول الشاعر بالكتابة الصوفية التي جاءت قمة في الإبداع بموزونها ومنثورها، ويصرح بذلك قائلا: "الفتوحات المكية كلها شعر بل إن الذي هو موزون فيها قد يكون دون الذي ليس بموزون"[314].

هكذا أنبتت الأرض المغربية شعراء آخرين على شاكلة الشاعر عبد الكريم الطبال الذي تأمل الوجود بعيون ربانية، وعاش الغربة والقلق والانطواء، نجد من بينهم الشاعر أحمد الطريبق أحمد الذي يلتقي معه في الإعجاب الشديد بما خلفه الصوفية من أسفار مليئة بمواجيدهم وأشواقهم وأذواقهم، معبرين عنها بلغة رمزية راقية تستر معانيهم على من باينهم في طريقتهم. يقول أحمد الطريبق في هذا الصدد: "كنت مرتبطا تراثيا بالإبداعات الصوفية، وبمذاهبهم وشطحاتهم وأشواقهم اقتنعت بعد صحبة واعية بأن أدب

---

[311]- محمد السرغيني: تحديث القصيدة المغربية، ص: 90.

[312]- محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص: 56.

[313]- محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، نقلا عن ملحق العلم الثقافي السبت 5 مارس 1994، ص: 152.

[314]- محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص: 56.

المتصوفة أروع ما في التراث لغة وتجربة وإشراقا، فطواسين الحلاج، ومواقف النفري، ونصوص ابن عربي الحاتمي، وخمريات ابن الفارض، لأنبل وأصفى من جل ما كتبه أعاظم الشعراء وأكابر الكتاب على مدى العصور"[315]. ويظهرتأثر الشاعر بالتصوف واضحا وخصوصا بتجربة الحلاج في "الطواسين"، يصرح بذلك قائلا: "حاولت تجريب الطواسين كوعاء صوفي لغوي أصب فيه الحدث الشعري الملون بالسياسة...فأنجزت "طاسين الرفض" و"طاسين البدء" و"طاسين العشق"[316].

وبذلك يكون الشعراء المغاربة المعاصرون قد أعادوا الوعي بالتراث وغيروا النظرة إليه، ببعثه وضخ دماء جديدة فيه، إذ لم يعد مقبرة للتاريخ كما كان ينظر إليه سالفا، حيث فتحوا "بابا لإعادة صياغة الموروث...ومن ثم صعدوا من وثيرة قراءة التراث فأخرجوه من القبر البارد المظلم صوتا جديدا "[317]. وقد كان من مزايا هذه الرجعة إلى التراث وإحيائه في شكل جديد أن خلصت الشعرية العربية بوجه عام من أسر التبعية، وبالتالي تأسيس استقلالية ذاتية، يقول أدونيس: "أحب أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب غير أنني كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومقومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة وأن يحققوا استقلالهم الذاتي".

من هذا المنطلق نخلص إلى أن الشعراء المغاربة المعاصرين قد سعوا إلى ربط أوصال الشعر المغربي بالتصوف، وما كان ذلك إلا بحثا عن شعرية جديدة أكثر لمعانا وإشراقا، خصوصا عندما تأكدوا أن التصوف هو العصا السحرية التي يهشون بها على الشعر المغربي – بعد أن وصل إلى الباب المسدود - لتدب فيه الحياة والحركة والنشاط من جديد، بما يمتلكه من لغة غضة آسرة، وبما يتضمنه من أفكار، ورؤيا فياضة ساحرة منفتحة بتجاربها المندمغة في اللاوعي الباطني، وبإشراقات شخصياته وعذاباتهم.

[315]- أحمد الطريبق أحمد: (رصد خلفي للهزات الشعرية بحثا عن المفهوم) مجلة "آفاق" ع 7 مارس 1981، ص: 86.
[316]- المرجع نفسه، ص: 152.
[317]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب: مقاربة بنيوية تكوينية، ص: 258-259.

ذلك ما جعل الشاعر المغربي المعاصر يهب إلى "البحث عن الملاذ في التصوف، لا باعتباره ممارسة، بل باعتباره لغة شفافة وفكرا نافذ البصر والبصيرة".[318]ومن حسنات هذا البحث أن مكنه من كشف خصائص الكتابة الصوفية المتكئة على التكثيف في المعاني والاعتماد على الرموز والإيحاءات باعتبارهما مصدران خصيبان للتعرف على العالم الذي ينبغي كشفه. واسترفاد الشعرية المغربية المعاصرة منه أكسبها سمات التجاوز والتجريب، مما جعلها مؤتلفة مع الكتابة الشعرية الجديد التي تجنح نحو التكثيف والإيحاء.

فمن بين الشعراء المغاربة المعاصرين الذين بحثوا في التراث الصوفي الشاعرين محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال، فعمدا على ارتياده كأفق شعري. فماذا تحقق لهما من ثرائه وخصوبته؟ وماذا أكسب شعريتهما؟ وكيف استطاعا أن يتخلصا من ربقة التقليد وينفلتا من ضيق المألوف بالانكباب على هذا التراث الصوفي التر؟.

الفصل الثالث:

تجليات المصطلح الصوفي في شعر الشاعرين

[318]- حسن الغرفي: هكذا تعلم الشاعر (سيرة شعرية ثقافية للشاعر محمد السرغيني)، دار الأمان الرباط، 2014، ص:63.

(محمد السرغيني وعبدالكريم الطبال)

- ***تمهيد:***

جرت على ألسنة الصوفية مصطلحات خاصة بهم تواطؤوا عليها؛ يستعملونها ويفهمون المقصود منها، اتخذوها سدا منيعا يقيهم اتهامات علماء الظاهر، لاسيما وأنهم عبروا بها عن مواجيد، وأشواق، وأحوال، ومقامات، وأذواق، عاشوها دون غيرهم. وهذا ما ذهب إليه القشيري حينما بين أن الصوفية تواطؤوا على استعمال هذه الألفاظ "لأغراض لهم فيها، من تقريب الفهم على المتخاطبين بها، أو للوقوف على معانيهم لأنفسهم، والستر على من باينهم في طريقتهم، لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب"[319]. تأخذ العلاقة هنا بين الدال والمدلول أبعادا جديدة لا عهد للغة بها، فالمصطلح الصوفي محفوف بمجموعة من العوائق. في مقدمتها صعوبة ضبطه وتحديده، لأنه لا يعترف بمنطق العقل والخبرة المادية بقدر ما يفهم عن طريق الذوق والكشف. "فالمصطلح الصوفي بهذا المعنى لفظ له ظاهر لغوي يناله كل من يستعمل

[319]- عبدالكريم القشيري: الرسالة القشيرية، ص: 53.

اللغة ويتداولها، ويتواصل مع غيره عن طريقها تواصلا أفقيا ظاهرا. وهو من جهة ثانية له باطن ذوقي؛ لا يظفر بإشراقاته ودلالاته البعيدة إلا من تفرغ للسير في طريق الله (طريق السلوك الصوفي)، توسلا بمجموعة من المصطلحات الصوفية التي تعوَّد الصوفية على استخدامها للتعبير عما يختلج بداخلهم من مواجيد، وما ينتابهم من أحوال، إذن لماذا وظف الشاعران محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال المصطلحات الصوفية، ولم يقتصرا على ألفاظ اللغة الشعرية؟ ألم تعد تلك الألفاظ قادرة على مجاراة قضايا العصر، أم أن نزوع الشاعرين للجانب العرفاني دفعهما إلى توظيف تلك المصطلحات؟ هل كان هذا الانجذاب إلى التصوف باعتباره طقوسا، أم باعتباره لغة عميقة وفكرا نافذ البصر والبصيرة؟.

1- على مستوى العنوان:

- **وحدة الوجود:**

قصيدة الواحد المتعدد: يتألف عنوان هذه القصيدة من كلمتين اثنتين اقترنتا ببعضهما وهما (الواحد والمتعدد)، يحيلنا البحث في أصولهما الصوفية إلى أن الشاعر قد استقاهما من ابن عربي فيما يخص مذهب "وحدة الوجود"، أو من ابن سبعين فيما يخص "الوحدة المطلقة"، وغيرهما من المتصوفة الذين تغنوا بهذا المذهب مثل الحلاج وغيره.

فالوجود عند المتصوفة بكل مظاهره الكثيرة والمتعددة ما هو إلا مرايا تعكس شيئا واحدا ألا وهو الذات الواحدة، يقول ابن عربي: "ليس غير عين الحق فما في الوجود شيء سواه يكون مثلا له أو خلاف هذا ما لا يتصور فإن قلت فهذه الكثرة المشهودة فلنا هي نسب أحكام استعدادات الممكنات في غير الوجود الحق والنسب".[320]

[320]- ابن عربي: الفتوحات المكية، ج 216/2.

لقد تعامل الشاعر محمد السرغيني مع هذا المفهوم من زاوية فلسفية وهو نفسه قد أعلن "أن الشعر يمكن أن يمتح من العقل"[321]. وارتباط هذا الأمر به لا يبدو غريبا، خصوصا إذا علمنا أنه ألح على الدخول إلى الثراء الصوفي الذي يتجاوز الممكن من باب "العقلانية التي تنخل فلا تأخذ بغير الرائع المخصب للخيال وللذاكرة. وإذا كان يقال إن عقلية الصوفي تجريدية ومطلقية، وعقلية الفيلسوف حسية ومادية، فإن الشاعر إذ يدخل إلى عالم التصوف شاعرا بهذا الفرق بين العقليتين، فإنه يجد فيه العجب العجاب"[322].

لا يبدو مذهب وحدة الوجود في عنوان هذه القصيدة فقط، بل نجد صداه ضمنيا في متنها الشعري، وتندرج تحت مصطلحي (الواحد والمتعدد) مجموعة من الألفاظ، وخاصة الأفعال الدالة على نفس المعنى، أتت على شكل ثنائية ضدية، أفعال بصيغة الجمع تتضمن ضمير الجمع الغائب دلالة على تيهان وضياع حال أمته. وأفعال تدل على تحول حال أمته إلى الأحسن. شريطة توحدها واتحادها؛ هذه الوحدة التي تبدو بارزة في جملة "عروة لا انفصام لها" والتي نعدها النواة المركزية التي تولدت عنها صور النص، التي استطاع من خلالها الشاعر أن ينقل لنا حاجة وجدانية داخلية هي أقرب إلى حالة التوحد أو الاتحاد بهموم أمته، فهو ينفُذُ إلى مظاهر الركود في أمته والتي تدل عليها الأفعال التالية (واقفون، ينتظرون مضى، ضحكت) ليعريها ويشحذ الهمم والعزائم ويحثها على الحركة والتغيير عن طريق العمل الجماعي في إطار وحدة: لا انفصام لها، يقول الشاعر:

احتمالات الواحد المتعدد

استهلال

واقفون بباب المحطة ينتظرون مجيء زمان، لونُ أسمائهم

حائل، وعمائمهم ضحكت للرياح كما ضحكت عروة لا انفصام لها من

[321]- محمد السرغيني: مجلة نزوى، (م.س) ص: 162.
[322]- حسن الغرفي: هكذا تكلم الشاعر، ص: 90.

قميصين. ما فتحوا ثغرة في زجاج المسافة إلا لأن النزوح الجماعي

متعهم بالسراح المؤقت دون كفالة.[323]

أسفر هذا التداخل بين ما هو صوفي وما هو شعري عن رؤيا عميقة للشاعر، استطاع من خلالها تأكيد حقيقة مريرة تمثلت في صعوبة تحقيق الوحدة المنشودة، التي تنتفي فيها تناقضات الوجود اللهم فقط في المتن الشعري الذي تنصهر فيه المتناقضات والمتنافرات لتتآلف فيما بينها لتجدد وعينا بالأشياء وبالوجود بوجه عام، كما فعل الشاعر عندما جمع بين (المحطة والزمان، وبين العمائم والرياح، وبين النزوح والسراح). هذه الوحدة التي هفا إليها الشاعر "بحث عنها رامبو،...بحث عنها قبله الصوفيون بطرقهم الخاصة وهي تعني أن الكون ليس مؤلفا من مادة جامدة ومادة حية، أو أنه ليس مؤلفا من عالمين متناقضين كليا –عالم الإنسان والكائنات الحية، وعالم الجمادات، وإنما هو عالم واحد: وحدة في حضور حي واحد، حيث تبطل معايير التفرقة بين الموت والحياة. لا يعود الموت نقيضا للحياة أو انقطاعا عنها، وإنما يصبح وجهها الأخير".[324]

لا نجد مذهب وحدة الوجود محصورا في بعض عناوين قصائد السرغيني فحسب، بل نلفي صداه منتشرا في العديد من متونه الشعرية، فهو يحضر داخل قصيدة "مقاطع آرامية وقد قال فيها بما يفيد ذلك:

قال مناسكه في حرف واحد:

"ناسخني حتى النفي ولا تجعلني قربانا بعد اليوم"[325]

لقد كانت للغة التصوف وطأة كبيرة على مراكز الإحساس والإدراك لدى الشاعر محمد السرغيني، فجعلها منهاجا لتذوق المعاني الروحية وجسرا للعبور من الأشياء التي هي مجرد مسميات إلى حقائقها أي إلى ماهيتها مشاهدة وذوقا جاء شعره على شاكلة

---

[323]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، ديوان من فعل هذا بجماجمكم ق: احتمالات الواحد المتعدد، منشورات وزارة الثقافة 2007. الجزء 2/ 20.

[324]- أدونيس: الصوفية والسوريالية، ص: 61.

[325]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، د. الكائن السبإي. ق: مقاطع آرامية، ج196/2.

حرف واحد ينهل من معين التصوف بإعمال الفكر والعقل، حيث تناسخ الوجدان الشعوري والمعرفي عنده، لذلك أتت شعريته خصبة الخيال تخترق المألوف تتوق إلى الانعتاق من قيود العالم، لتردم الهوة بين الواقع ولغة الذوق. لقد فنى الشاعر في هذا المقطع شأنه شأن الصوفي عن صفاته ليتحد بعناصر الوجود ويمنحها روحا ومعنى.

وإذا كان الشاعر محمد السرغيني قد أشار بوضوح إلى قضية "وحدة الوجود" في عنوان إحدى قصائده، وأشار إليها ضمنيا في بعض متونه الشعرية، فإننا نجد أن الشاعر عبد الكريم الطبال قد لمح إليها بشكل مخالف في عنوان قصيدته "المرايا"، حيث نلفي هذا المصطلح مبثوثا في شعره إما بصيغ المفرد أو الجمع إلى حد يمكن اعتبارها نواة القصيدة؛ باعتبارها مرآة شفيفة يطل الشاعر من خلالها على العوالم البعيدة القصية في الوجود والتي تذوب فيها الحدود والفواصل بين الطبيعة والإنسان، بين الكائن والممكن. يقتنص الشاعر من خلالها لحظات شعرية خاصة غاية في الإشراق، لا يمكن أن يراها إلا هو لأنها تتصاعد وتسمو نحو الرؤيا.

لقد جاءت قصيدة "مرايا" مشهدا عميقا لعالم شعري خاص مكثف عبَّ من منهل شيخ المتصوفة ابن عربي صاحب الفتوحات المكية، وخاصة من نظرية "وحدة الوجود" التي تدل على سعة وعمق الخيال الصوفي، الذي خلق لغة خارقة لا تعترف بالحدود الحسية المتداولة، وتلغي القوانين العقلية، "ولعل ابن عربي كان يسعى نحو نظرية قادرة على فهم نظام لغة الوجود كله، متجاوزا بذلك حدود الأنظمة اللغوية الفرعية باعتبارها مجرد تجليات.ولنسم هذه النظرية: "نظرية اللغة الوجودية".[326]

مرايا

تلتصق الأعشاب بالخريف

فلا أرى سماء الشملْ

ولاأرى أرض الشّتاتْ

[326]- رضوان الصادق الوهابي: الخطاب الشعري الصوفي والتأويل. ص: 196.

تحشد الجبال والسفوحْ

فلا أرى جناح النسرَ

ولا أرى رثاء النهرْ

تندغِم الضفاف في الصحراءْ

فلا أرى اللآلئْ

ولا أرى الصُّبَّارْ

تشتبك السيوف في السنابلْ

فلا أرى قفار الحربْ

ولا أرى حديقة السلامْ

هي لغاتٌ غامضاتٌ

أو مرايا غائماتٌ

فكم أنا...هنا...

شتتٌ في الرياحِ

أو مُلْتاثْ

وتائِهٌ

وتائقٌ

إلى يد...تسيرُ بي

في هذه الأدغال[327]

تمسحت هذه القصيدة بالمسحة الصوفية الكثيفة، ولن تسلم المتلقي زمامها إلا إذا قاربها من وجهة نظر ذوقية، لأن مرايا الطبال يمكن تمثيلها في مرآة الخيال الوجودي عند ابن عربي.

يشكل التضاد في هذه القصيدة نسبة مهيمنة، وهو أمر يستقي شعريته من الحقل الطبيعي الذي يبسط معجمه في كل أنحاء القصيدة، والذي يتأسس على رؤيا مفارقة تختزلها ألفاظ الطبيعة في الصراع القائم بين الإيجاب والسلب، مما نتج عنه سلسلة من الأضداد:

(أعشاب ≠ خريف). (جبال ≠ سفوح). (الضفاف ≠ صحراء). (اللآلئ ≠ الصبار). (السيوف ≠ السنابل). (سماء الشمل ≠ أرض الشتات) تائه تائق.

تنعكس عناصر الطبيعة على صفائح مرايا القصيدة لتشكل عنصرا أساسا ومكونا من مكونات شعرية عبد الكريم الطبال. وتكون هذه المرايا ذات شعرية تتماهى فيها القصيدة من خلال أفعال تدل على التناسخ والاتحاد (تلتصق، تحتشد، تندغم، تشتبك).

يتقمص الشاعر عبد الكريم الطبال الصديق الحميم للطبيعة عناصرها ويحاورها ويتحد بها، ويوحد بين أشيائها المختلفة والمتناقضة (أعشاب ≠ خريفها، سماء الشمل ≠ أرض الشتات، الجبال ≠السفوح، الضفاف ≠ الصحراء، اللآلئ ≠ الصبار، السيوف ≠ السنابل، تائه ≠ تائق). ينطوي هذا التضاد على بنية دلالية مفعمة بمعاناة نفسية رهيبة لذات الشاعر الناجمة عن عدم تحقق التصور الرؤيوي لشعريته، نظرا لحجب الرؤية عن الشاعر بستار قاتم أسدلته سلبية الحياة، وكذا فراغها الروحي والمادي، من هنا فبنية التضاد التي تحبل بها عناصر الطبيعة داخل القصيدة ما هي إلا رمزا لمتناقضات يغص بها العالم، والتي عمقت جراح الشاعر وجعلته شتاتا تذروه الرياح، تائها تواقا مسافرا في الفيافي والأدغال لعلّه يعثر على من يهديه سبيل الرشاد؛ طريق الخلاص من اغترابه الوجودي.

---

[327]- عبدالكريم الطبال: الأعمال الكاملة. د: "شجر البياض"، ق: "مرايا". ج 2/22-23.

ويقول عبدالكريم الطبال في موضع آخر معبرا عن وحدة الوجود في قصيدته "الهجرة إلى المدينة":

الغريب

سينتهي اللغز الذي فينا

وتنتهي الأبعاد بين الذات والمرآة

حين يموت الواحد ويبقى الواحدْ

ويدخل النصف في النصف

وتسقط المرآة في الذات

والذات في المرآة[328].

ينطق الشاعر هنا بصيغة ضمير الجمع (سينتهي اللغز الذي فينا). فهو إنسان يحمل هم الإنسانية جمعاء، كونه شاعر رؤيا مرآوية تعكس واقعا مثاليا يصبو إليه، تنتهي فيه المسافات والأبعاد بين الذوات والذات الشاعرة التي ما هي إلا رمز لها على صفيحة مرآة الوحدة الوجودية الصافية التي تتجاور فيها المتنافرات وتتعانق المتناقضات؛ وحدة يسعى إلى تحقيقها الشاعر عبر سفره في هذا المقطع المقتطف من مسرحيته الشعرية "الهجرة إلى المدينة"، التي جاءت على شكل مشهد درامي يصور فيه معاناته وحزنه المنبعث من اغترابه الأنطلوجي والمكاني. وقد أدار الشاعر الحوار في مسرحيته بين البحر والغريب –مصطلح صوفي- ليأتي هذا المقطع الذي استشهدنا به مقتطفا من حوار الغريب ليكون بلسما يضمد بعض جراحاته وأحزانه.

ينم هذا التداخل بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية في هذا المستوى عن الاعتراف بصعوبة تحقيق هذه الوحدة التي تنتفى فيها تناقضات الوجود في خضم معاني السقوط والموت المتجذرة في المقطع. ومن ثم تظل هذه الوحدة المنشودة مجرد أماني وآمال لكل من الشاعر والصوفي يستحيل تحقيقها.

[328]- عبدالكريم الطبال: الأعمال الكاملة. د: "الطريق إلى الإنسان"، ق: "الهجرة إلى المدينة". ج172/1.

وإذا انتقلنا إلى مصطلح المرآة عند السرغيني سنجده مبثوثا في متنه الشعري، يشي بدلالات عميقة ومتعددة، نعثر عليه في هذا المقطع حينما جاءت المرآة متجاورة مع الشعر في بيت واحد:

(لك الشكر يا "إلوهيم" لأنك لم تخلقني امرأة)

جبنة معلقة في الشجرة وثعلب لا يستطيع القفز بالزانة.

ومن سوق النخاسة إلى بورصة القيم !

يوصي بالتوابل لعلاج قرحة المعدة.

نطف لم تخلق بعد تخاف من أنوثتها

ولولا الشعر لانطبعت صورة الخوف في المرآة[329].

تتراوح صور النص بين النفي والإثبات؛ النفي تمثله الأفعال المنفية (لم تخلقني – لا يستطيع – لم تخلق). والإثبات تمثله الأفعال المضارعة التي تصب في الحاضر (يوصي، تخلق، تخاف)، حيث تختزن بنية هذه الأفعال ذاكرة النص الدلالية. فهذه الصور التي يتداخل فيها الذاتي بالموضوعي، والأسطوري (إلوهيم) بالرمزي (المرأة)، والطبيعي بجامده (الشجرة) وحيه (الثعلب)، والمادي (سوق النخاسة) والروحي (القيم)، والرياضي كذلك (القفز بالزانة). استطاع الشاعر من خلال ذلك أن يدمج الإبداع بالوجود الذي ترمز إليه المرآة في قالب فني نأى به عن السقوط في الالتزام الضيق عند بسط أفكاره ومشاعره، حطم الشاعر من خلاله القواعد المنطقية ليجمع بين عوالم ليست قابلة للجمع ويؤالف بينها. حيث يخلط بين المحسوس والمجرد، بين الكائنات والظواهر بصور موغلة في التجريد والتكثيف، مما أدى إلى عتمة في هذا النص كأنها غيمة متلبدة تخفي زرقة السماء، تكشف قوة الإبداع عند السرغيني وتوحي بثقافته الموسوعية، وتدعو إلى ضرورة الاستبطان عند المتلقي لإضاءة هذه الظلمة وتبديد الغيوم، ليتذوق

[329]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة. ق: "صنعة التوابل" ج 313/3.

صفاء النص السرغيني الذي يمتح من زلال التصوف، لأن هذا الأخير هو الذي أمده بالخصائص الشعرية.

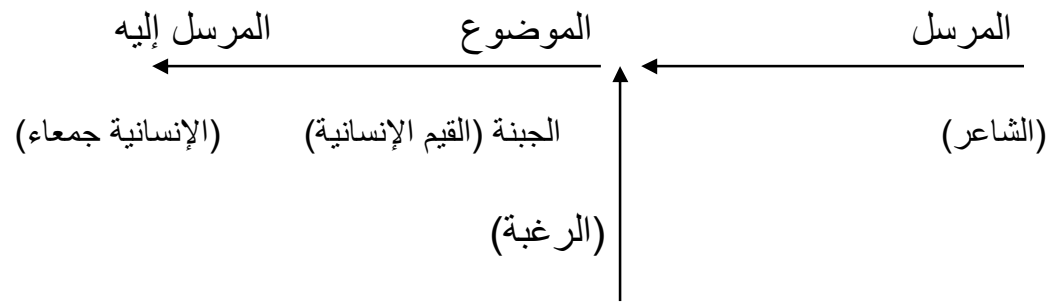
إن هذا التداخل الذي بنى عليه الشاعر مقطعه هو تداخل معنوي كناية على التداخل الواقعي الذي شمل كل مكونات الحياة ومقوماتها. فاختلت الموازين، ولم تبق معايير ثابتة، فكأن الناس يعيشون في عالم آخر لا قبل لهم بالقوانين والقيم، ويعيشون في ظلام حالك يتخبطون فيه خبط عشواء، يتكالبون على المناصب والماديات ولو تطلب الأمر استعباد الناس وبيعهم في "سوق النخاسة". وصارت القيم سلعة تباع وتشترى لا بأس في أن يغير المرء جلبابه بين الفينة والأخرى بحسب ما تقتضيه مصلحته الضيقة. وتحول الداء إلى دواء في زمن اختلط فيه الحابل بالنابل، فمتى كانت التوابل علاجا لقرحة المعدة؟ ! يقول الشاعر (يوصي بالتوابل لعلاج قرحة المعدة).

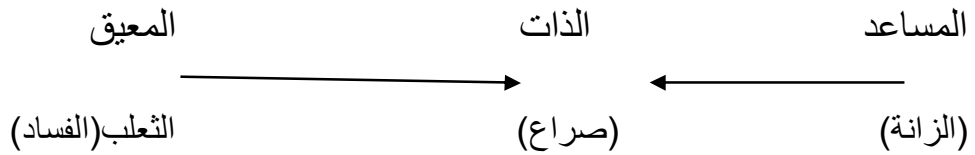
لقد صور المقطع الإنسان في أبشع صورة، حيث جعله ثعلبا ماكرا لا يعرف إلا الغدر ولا يهمه إلا أن يشبع شهواته ونزواته.

صراحة شد انتباهي السطر الثاني من المقطع والذي يقول فيه الشاعر:

(جبنة معلقة في الشجرة وثعلب لا يستطيع القفز بالزانة)

فارتأيت أن أقاربه بالمنهج السيميائي، لأنه سيسعفنا في كشف النظام الدلالي للنص ككل، وكذلك في تتبع الوحدات الدلالية والتشاكلات التي تكشف البنيات العميقة المتلبدة في باطن النص. وسأركز على النموذج العاملي عند "كريماس" الذي ينفرد بخصيصة أساسية تتجلى في الأهمية المعطاة للمرسل إليه، مادامت الرسالة الشعرية موجهة للإنسانية جمعاء فإن ذلك سيجدي كثيرا في التأويل.





قبل الشروع في العناصر المكونة للترسيمة لابد من الإشارة إلى أن المقطع تحكمه علاقة الصراع والتضاد والتي تنسحب عليه كله، وهذا ما يبدو من خلال رصد مقومات كل من الشجرة وثعلب:

الشجرة	الثعلب
[+ اسم]	[+ اسم]
[- حيوي]	[+ حيوي]
[+ محسوس]	[+ محسوس]
[+ خصب]	[+ المكر]
[+ جمال]	[+ الافتراس]

الاعتماد على هذه المكونات يجعلنا أمام تناقض صارخ تمثله صورة الشجرة التي تمنحها مقوماتها معاني الإيجاب التي ترمز إلى الإنسان الكامل القابع في مخيال الشاعر. وصورة الثعلب الذي تشي مقوماته إلى معاني السلب، فهو رمز للإنسان الشرير الحامل للقيم السالبة من مكر وخديعة.

وبالعودة إلى عناصر ترسيمة النموذج العاملي نجدها موزعة كالتالي:

الذات: الإنسان المرسل إليه: الإنسانية

الموضوع: الجبنة (رمز للقيم السامية) المساعد: الزانة (رمز للأخلاق الفاضلة)

المرسل: الشاعر المعيق: الثعلب (رمز للفساد الذي يحمله المتربصون)

- علاقة الذات بالموضوع تحكمها "الرغبة" إلا أن الذات ظلت في حالة انفصال مع موضوعها لأنها لم تأخذ بالأسباب اللازمة.

- علاقة المرسل إليه علاقة تواصلية عن طريق قناة الشعر التي تسعى إلى السمو بالإنسانية وتستميت في سبيل اتصاله بكل ما هو روحي سامي.

- علاقة المساعد والمعيق بالذات: علاقة تعارض يطغى عليها طابع الصراع، وهو صراع وجودي بين المادي والروحي، أو بعبارة أخرى صراع بين ثنائية الخير والشر.

يبدو الشاعر في نهاية المقطع كالسالك الصوفي الذي يكابد المشاق، ويذيق نفسه ألوان العذاب والحرمان في سلوكه الصوفي، وتدرجه من مقام إلى مقام إلى أن ينعم في الأخير بلذة الاتصال. حيث إن الشاعر استطاع أن ينتصر لرسالة الشعر التي تحمل بين طياتها كل معاني الخير والفلاح للبشرية لأنها تنبع من صميم همومها. فاستطاع الشعر بذلك إجلاء سديم الخوف من مرآة الوجود حتى تعكس صورة الإنسان الحقيقي؛ الإنسان الكامل.

إذا كان عبد الكريم الطبال قد أفاد الشيء الكثير من الشيخ محي الدين ابن عربي في استقائه للمفهوم المرآوي من "نظرية وحدة الوجود" والذي يعتبر من أيقونات شعره الذي استطاع من خلاله تجاوز قصور اللغة. فإن محمد السرغيني هو الآخر وظف مصطلح "المرآة" الذي اعتمده كفكرة للجمع بين المعقول وغير المعقول، وبين المختلف والمؤتلف. ولا نجد لذلك مرجعا إلا عند ابن عربي في مفهومي الخيال والبرزخ اللذين لا ينفصلان، والخيال عنده مرآة تلتقي فيها الموجودات؛ فهو "لا موجود ولا معدوم، ولا معلوم ولا مجهول ولا منفي ولا مثبت. كما يدرك الإنسان صورته في المرآة: يعلم قطعا أنه أدرك صورته بوجه. ويعلم قطعا أنه ما أدرك صورته بوجه. لما يرى فيها من الدقة إذا كان جرم المرآة صغيرا، ويعلم أن صورته أكبر من التي رأى بما لا يتقارب وإن

جرم المرآة كبيرا، فيرى صورته في غاية الكبر، ويقطع أن صورته أصغر مما رأى. ولا يقدر أن ينكر أنه رأى صورته..."[330].

ويمكن اعتبار منطق المرآة عند السرغيني الخيال الخصب الذي حرره من سلطة الموجود ومن هيمنة المنطق الصوري في تصوره للعالم وللوجود. لا تستقر المرآة عنده على حال، دائمة التغير لأنها وسيلة لانعكاس صورة متحركة وواقع متجدد، عكس الركود الذي يعرفه واقعنا الملموس، فهي تضرب بأشعتها نحو عمق الأشياء لتلتقط حقائقها، يقول:

"قراءة الوجه كما تعكسه المرآة

يعثر فيها الثلج عن طقوسه وبعدها تستسلم الصدفة للمبادرة"[331]

تنقل المرآة الشعرية الواقع على حقيقته بالفساد الذي يموج فيه، وتكشف زيفه المتستر بمظاهر النفاق. فهي رؤيا نافذة تستبطن هذا الواقع المدلهم الذي يحط بكلكله على ذات الشاعر، مما جعله يتجرع مرارة الخيبة بعد حال الموت والركود الذي أصاب أمته، لتجد نفسها مشلولة غير قادرة على التغيير، ولا تبادر إلى تحقيقه، إذ لا وجود لأمارات تبشر بذلك خصوصا (عندما تستسلم الصدفة للمبادرة). فالنهوض من أجل الإصلاح يبقى أملا معلقا بمحض الصدفة قد تأتي وقد لا تأتي، حيث إن العالم العربي مليىء بصور الجمود والضياع ولا أمل فيه لحصول التغيير اللهم إذا سلمت الصدفة نفسها للمبادرة كما جاء على لسان الشاعر.

- **الدرويش:**

الدرويش هو المعترف بفقره إزاء غنى الله، الذي يسلك الطريق الصوفي ويقرع كل باب من أبواب الله سبحانه وتعالى حتى يصل، وما هذه الأبواب إلا درجات أو مقامات يتدرج فيها السالك (الدرويش). وحتى في عرفنا العادي فقد ارتبط هذا المصطلح

[330]- رضوان الصادق الوهابي: الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، ص: 197.
[331]محمد السرغيني: الأعمال الكاملة: د. "الكائن السبإي"، ق: "عن الهوية"، ص: 189.

بالإنسان المسالم الذي يتجول بين الناس في استحياء؛ ولعل هذه المعاني مستوحاة من بيئتنا الصوفية.

نجد الشاعر محمد السرغيني يعنون قصيدة له بمصطلح "الدرويش"، كتبها باللغة الإسبانية. كما نعثر على هذا المصطلح في ثنايا بعض قصائده نذكر من بينها هذا المقطع الذي يقول فيه:

فوق سرج أو فوق بردعة

إذا أخطأ فليطعم الصوف بالقش

وإذا أصاب فليرتكب نفس اللغة

التي اقترفها بعده شاعر تعرفه

الخيل والليل والبيداء،

واقترفها قبله فرسان مغوليّون

لا يقول عن عرش ملك

على سرج فرس،

وعن كوخ درويش

فوق بردعة حمار

غير ما يقوله راكب

في حق مركوب[332]

[332]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، "كتاب الصنائع" ج392/3.

يرتبط الدرويش هنا بالإنسان المثقف الذي يحمل عبء الثورة والتغيير ونبوءة الفتح والحرية والعدالة الاجتماعية، إلا أن تحقيق هذه القيم يحتاج إلى إرادة وعزم، يتسلح بهما الشاعر لسلوك دروب النضال الوعرة المحفوفة بالمهالك.

يبدو الشاعر في هذا المقطع درويشا منخور القوى يفتقر لأبسط الوسائل، يئن تحت وطأة حمل ثقيل، فهو لا يملك بطولات وأمجاد المتنبي (المذكور في قصيدته ضمنيا)، ولا عرش ملك، ولا سرج فرس، ولم تتح له حتى أبسط وسائل العيش الكريم، حيث لا يملك حتى مسكنا في هذا الواقع العكر إلا كوخه الذي يأوي إليه؛ لم يكن الشاعر ليختار غير هذا الكوخ (رمز الوحدة والأمان والإلهام) ليكون نبع رسالته الإصلاحية. فكما وهب الشعر للمتنبي كل معاني الإجلال والفخر يريد السرغيني أن يجتمع في خلوته مع هذه القوة الإبداعية ليواجه أناه ويترك العنان لتجربته لتتفتق، ولنبوءاته أن ترسم معالم وطموحات المستقبل.

فالشاعر يختلي بأناه، يغوص في بحر الشعر درويشا قد تهلهلت مرقعته، وتخلى عن كل مظاهر التفاخر والعجب (الخيل – فرسان – العرش – السرج...) لأنها رمز للمظاهر المادية الفانية التي تنافس فيها المتنافسون، وفضل الأخيار عدم الدخول في غمار هذه المعركة الشعواء التي غطى غبارها أرجاء الكون، فلم يعد للعيش فيها طعم يذاق، ولم يجد الشاعر فيها ملاذا إلا سكينة كوخه. إنه ملفوف في بزة درويش، كما يقول في موضع آخر في ديوانه "الكائن السبإي" في قصيدته "عن العلامات":

كالصاحي يمشي في بزة درويش[333]

يحمل الشاعر السرغيني قلب العارف وعقل الفيلسوف. وقد تولدت هذه الرؤيا لديه بصفة خاصة من سويداء القلب ومن حصانة العقل معا؛ رؤيا تقلب فيها المرجعيات وتتحول دلالتها التراثية لتتناسل فيها المعاني الجديدة. إنه ارتداء للبوس شعري أصيل موشى بألوان الراهن.

[333]- محمد السرغيني : الأعمال الكاملة، د: "الكائن السبإي"، ق: "عن العلامات"، ج168/1.

تخيم على نهاية المقطع رؤية مأساوية تحول بموجبها الشاعر العارف إلى مجرد درويش لا زال في بداية الطريق يفصل الهروب والعزلة؛ إنه فرار من واقع الاندحار والهزيمة الذي صار فيه الإنسان المثقف إنسانا منبوذا. وهذا ما حدا بالسرغيني إلى أن يتعامل مع "التصوف كمعجم لا كحضور...لقد كنت أعرف مسبقا أن الفكر الصوفي تواكل واستسلام ورضاء بالوجه العقيم للواقع، ولذلك رفضت هذا الحضور، من حيث استعملت أدواته استعمالي الخاص: "القبض" يعني عندي المصادرة "والبسط" يعني أيضا الاحتواء. في حين أن معنى الكلمتين في المعجم الصوفي غير ذلك على الإطلاق"[334]. لم يغب التصوف عن السرغيني في كل إبداعاته الشعرية، فقد شكل لديه بؤرة شعرية تمتص قضايا الوجود المأزوم، وتحمل هم الإنسان المثقل بأوزار القهر والخذلان والقلق والعدمية، حيث إن السرغيني ارتقى باللغة الصوفية عن طريق الرؤيا المتأججة التي مكنته من الارتباط بالعام والشمولي، وذلك بإفراغها من دلالتها التراثية بالدلالة الوجودية الشاملة التي تهم الإنسانية جمعاء.

لقد حمل محمد السرغيني الدرويش دلالات الهزيمة والسلبية، وعلى العكس من ذلك نجد الشاعر عبد الكريم الطبال قد ارتقى به إلى مصاف الإنسان الكامل، الإنسان المناضل ضد أشكال القهر الذي تبرق آمال الحرية في عينيه، إنسان لا يكل ولا يمل في سبيل تشييد غد أفضل.

عنون الشاعر قصيدة له في ديوانه (على عتبة البحر) "برحلة الدراويش"؛ فهي رحلة الشاعر التي تماثل رحلة الصوفي في طريق سلوكه الرباني، يتردد على عتبات الوجود المختلفة ليكشف الحاضر ويؤسس للمستقبل يقول فيها:

صفّنا من الياسمين

ذاك يصيح على ولد

يسبق الأولين

[334]- حسن الغرفي: هكذا تكلم الشاعر: سيرة شعرية ثقافية للشاعر محمد السرغيني، ص: 55.

وتلك تغمغم

في أذن عاشقها الغجري

وهذا يفتش في الماء

عن شجر البرتقال

أو الخوخ

قد يتفرس في شارد

واقف في الظلال

فيحسبه

تينة...في العراء

تفاحة على خوان الماء[335]

ما يأسر الانتباه في هذه القصيدة هو زمن الفعل الذي تتمحور حوله، ويشكل نواتها الدلالية، فمن خلال قراءتنا للقصيدة نكتشف بعدا إيحائيا يضبط المسار العام للقصيدة، حيث نجد الفعل المضارع أكثر الأفعال ورودا (يسبق، تغمغم، يفتش، يتفرس، يحسبه) تدل هذه الأفعال على الحركة والاستمرار في الفعل. وكأنها تحث على تحريك الراكد والآسن في المجتمع من أجل تحقيق الفعل الإيجابي فيه في أقرب وقت وكأنه يحدث الآن. أو سيتحقق بعد لحظات؛ إنها قوة إرادة الشاعر المشاء الذي لا يفتر عن البحث عن الحقيقة، يسافر إليها ويجوب الفيافي يسبق الأولين يفتش عنها لعله يظفر بلذة معانقتها، فيحسبها تارة شجرة برتقال وارفة الظلال لذيذة الثمار من شأنها أن تعمم الخصب والرخاء في مجتمعه الذي أصابه القحط، وتارة يحسبها تينة تسكر كل من ذاق شرابها سكرة لا صداع فيها، تعرج بروحه إلى مدارج الكمال. لكن طوفان القيم السالبة

[335]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة. د: علي عتبة الفجر. ق: رحلة الدرويش ج269/2.

يحاول أن يجتث شجرة البرتقال رمز الخصب والقيم الروحية لكن أنى له ذلك وأصل الخير ثابت في الأرض وفرعه في السماء.

يقول عبد الكريم الطبال في قصيدته التي عنونها ب "كلمات إلى درويش":

النخل والزيتون والأدواح تسألني

عن الصوت الذي يأتي

فيصمت كل صدّاح. ويخرس كل قيثار

لأن الصوت في الأوراق يمشي

في الظلال يسبح في زهر الثمار

يطل كالأشواق

من أحداق أم في انتظار الفجر والصدّلوات

جروا ابنها في الليل

من أحضانها. من بيتها المعجون بالصبوات

...

الليل والأشباح والأحزان تسألني

عن الصوت الذي يأتي

فتطلع من عيون الليل آلاف من الأقمار

تغزل للمجاهد بذلة لا ينفذ البارود

فيها. لا تشيخ بها الدماء فدائما في النار

حتى يسقط البرج الذي أحجاره

زبد ورغوات وأوراق وأصفار

...

فتدفق من سهول الموت أنهار من الأطفال

تجري في دروب القدس عارية سوى الأغلال

في الأيدي. سوى الأحزان في الأحداق

تحتضن الحجار. تغازل الأطلال[336]

تصور القصيدة حال الأرض المقدسة فلسطين وما آلت إليه من دمار وآلام، نتيجة الاضطهاد الصهيوني وتخاذل الأمة العربية، بلغة رقيقة تحبل بالعاطفة الصوفية والوجدان الفياض. استطاع الشاعر من خلالها أن ينقل ما يعانيه من تحسر وتوجع، إلا أنها لغة ثورية لا تعرف طعم الاستسلام والخنوع، فيها دماء لا تشيخ، تفور بنار الشعر، تذوب فيها بروح الظلم والطغيان الذي مهما تصلبت أحجاره فإنها في الحقيقة واهية (أحجاره، زبد، رغوات، وأوراق، وأصفار). تجرفها (أنهار من الأطفال) لتنقي دروب القدس من كدرها، إنهم أطفال الحجارة كالدراويش في رحلتهم الأبدية التي لا تنتهي إلا بتحقيق حريتهم وكرامتهم.

يستحضر الشاعر في هذه القصيدة آماله المجهضة في أمته؛ أمة خلدت إلى الراحة والدعة محسوم أمرها. فهو ساخط على هذا الوضع ناقم عليه، أمله الوحيد في تحرير بيت المقدس هو "الدرويش" رمز للمناضل الفلسطيني، الذي شبهه بالقمر وتارة بالمجاهد الذي يرتدي بذلة من نار، وتارة أخرى شبهه بالنهر الجاري، فهو يجعل منه كائنا أسطوريا يحطم ما فوق طاقة الإنسان؛ إلا أن الطبال يريد من الطفل الفلسطيني والطفل العربي عموما أن يعيد بناء نفسه من جديد ليعرج كالدرويش من واقع قاتم إلى

[336]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة. د: "الطريق إلى الإنسان". ق: "كلمات إلى درويش"، ج1/ 156-157.

واقع ممكن، قادر على رؤية الحرية والانعتاق من حوله لأنه كما يقول الشاعر (روح إذا حرقوا الجناح لها ففي دمها سحابات) تحلق بها إلى الأعالي حيث الصفاء والطهر.

- **الظاهر والباطن :**

أتى عنوان أحد قصائد ديوان "الأشياء المنكسرة" مركبا من ثنائية الظاهر والباطن، وهما اسمان من أسماء الله الحسنى خظيا ببالغ الاهتمام من لدن أئمة الصوفية وقد استعارهما الشاعر عبد الكريم الطبال وجعلهما عنوانا لقصيدته التي طبعت بطابع صوفي محض. والشاعر هنا يماثل الصوفي في رؤيته الباطنية للأشياء، فإن له هذه القدرة على التبصر التي للصوفي بما هي قدرة "على النفاذ إلى المستويات الأعمق في النفس البشرية وفي الكائنات، وهي نوع من الاستبطان الواعي وخاصية التأمل جزء أصيل في التجربة الصوفية وعند الشعراء الذين ينزعون منزعها"[337]. يقول الشاعر في هذه القصيدة:

أعرف وجهك بالشم

أشهد مدنا عامرة بالقتلى في الوشم

اقرأ تاريخك في الوجه

البس ما شئت من الأوجه

لا يحتجب الوجه الأول حتى في الألف

أحمل وجه الصوفي الغائب في الصدر وفي الورد

الحاضر في الهجر وفي الوصل

يحضن في الجبهة مرسوم القطب

يحمل في الأحداق إجازات الحضرة

...

[337]- مجلة "فصول" (م.س). (ع. س) ص: 115.

ليكن وجهك أشرق من وجه الصوفي

...

أحمل وجه الطفل المجنون بهذا العالم

...

يسمع في الأرياح مماويل العشق

يقرأ في الأشجار الصفر فصولا في الهجر

لتكن أقدس من طفل[338]

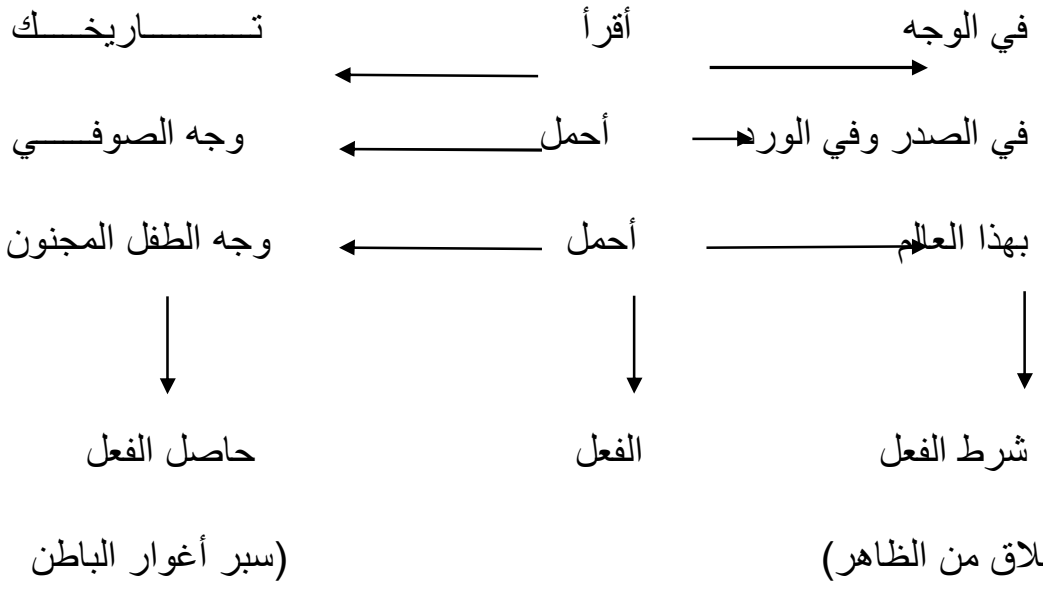
لقد أتت القصيدة غاية في الدقة والجمال، سواء من جهة التركيب أو الموسيقى، لكن ما يأسر اللب، هي بنية التوازي التي مثلت حجر الزاوية في البناء التركيبي للنص الشعري. يمكن تصنيف الأطراف المتوازية وفق معايير دلالية منها الاشتراط (الانجرار)، "أي الإتيان بالشيء وما يستعمل فيه، ولهذه العلاقة صورتان: الأولى تتم بين طرفين يشترط أحدهما الآخر..."[339]. بإمكاننا رصد هذه الصورة الاشتراطية من خلال هذه الترسيمة التي اعتمدنا في طريقة وضعها شكلا على المنوال الذي أتى به الدكتور محمد كنوني[340].

(الشاعر)

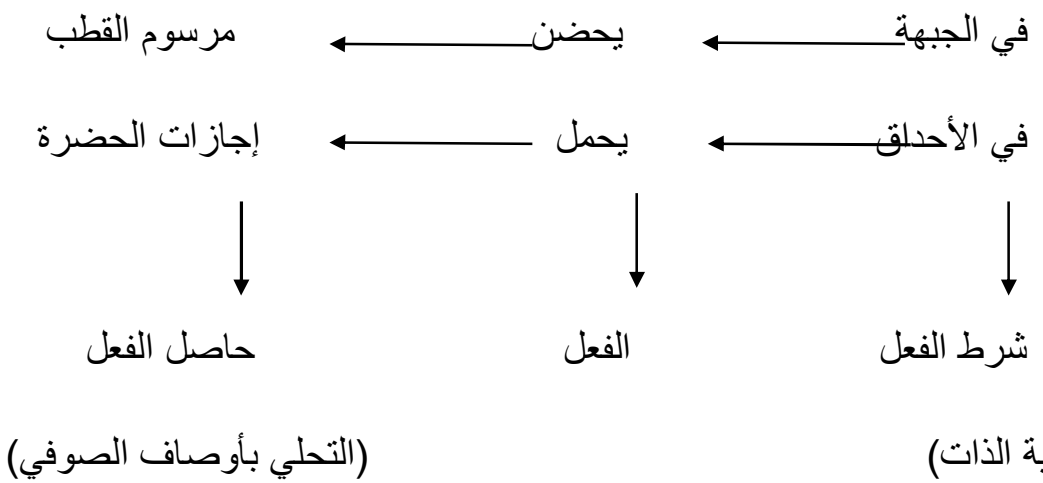
في الوشم ← أعرف ← وجهك

في الوشم ← أشهد ← مدنا عامرة بالقتلى

[338]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د: "الأشياء المنكسرة". ق: "الظاهر والباطن"، ص: 88-89.
[339]- محمد كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، ص: 154.
[340]- محمد كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، ص: 155.



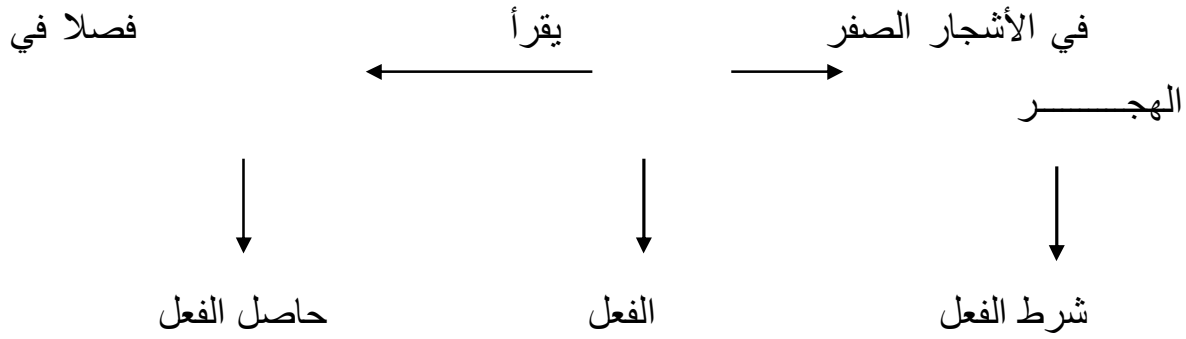
(الصوفي/الشاعر)



(الطفل المجنون/الشاعر)

في الأمطار ـــــــــــ يشهد ـــــــــــ التكوين الأول للموسيقى

في الأرياح ـــــــــــ يسمع ـــــــــــ مواويل العشـــــــــق



تكشف القصيدة عن إحدى أهم السمات الفنية التي أفادها الشاعر عبد الكريم الطبال من التجربة الشعرية الصوفية، تكمن في القيمة الجمالية الناتجة عن تضايف الحسي (الظاهر) والمجرد (الباطن) في مجموعة من العلاقات التي يحيل فيها الحسي إلى المجرد، ويحيل المجرد إلى الحسي. ويظهر ذلك في سلسلة المواقع المتوازية التي تحكمها علاقة الاشتراط، وتنظمها بنية الضمائر ومستوياتها الموزعة داخل القصيدة بإحكام؛ فضمير المتكلم الذي يطل علينا منذ مطلع القصيدة من خلال فعل (أعرف) يحيل إلى الشاعر الذي بلغ مقام العارف، حيث يتوفر على معارف ظاهرة (في وجه، في الوشم، هذا العالم، في الأمطار، في الأرياح. ومعارف باطنة تحمل معاني كشفية يؤكدها فعل (أعرف)، وتخصصها دلالة الشهود التي يرشح بها فعل (أشهد).

إن الرؤيا الشعرية عند عبد الكريم الطبال تتفاعل فيها الأشياء الظاهرة التي تمثل الرؤية العينية وتكون شرطا لحصول رؤيا البصيرة التي تتغلغل في الباطن وتحلق في الماورائيات. وهذا ما جعل ضمير الغائب يتكرر في القصيدة ليدل على أن الصوفي ليس سوى الشاعر نفسه، وما يؤكد هذا الزعم هو البيت السادس من القصيدة الذي يقول فيه (أحمل وجه الصوفي الغائب في الصدر وفي الورد). فالعلاقة بين الصوفي والشاعر علاقة تماهي على المستوى الضمائري من ناحية، وعلاقة تماثل على المستوى المعرفي من ناحية أخرى. فتمثل الشاعر للتجربة الصوفية هو النبراس الذي اهتدى به للانطلاق من الظاهر الذي عده شرطا لكشف الباطن المستور.

يعود ضمير الغائب من جديد ليحيل على (الطفل المجنون كمعادل للشاعر المجنون بقلق السؤال). يقول الشاعر: (أحمل وجه الطفل المجنون بهذا العالم)؛ فالطبال طفل مجنون بالكشف، متموج في رحم الأرض، يشهد في الأمطار وفي الرياح وفي عناصر الطبيعة كلها أسرار الوجود ومكامن الجلال والجمال فيه، ليهذب الأذواق ويرتقي بها، وينتشل الإنسان الذي تلبَّس عدة أوجه وتنكر بالوشم من دركات الزيف والنفاق إلى مدارك الصفاء والنقاء (لتكن أصفى من صوفي).

استطاع محمد السرغيني النفاذ إلى الطبقات الغائرة في الإنسان وفي الوجود، خصوصا وأن رؤاه التأملية تجمع بين رؤيا الظاهر التي تكون بحاسة البصر، ورؤيا الباطن التي تكون بالبصيرة؛ بعين القلب، فهو لا ينخدع بالمظاهر بل يجعلها مطايا يركبها للوصول إلى بواطن الأشياء، ومما يؤكد ما ذلك هذا المقطع المليء بالرموز والإيحاءات:

تعرف في اليوم الأخير من الرحلة على طبيب إيراني. وجد فيه عفوية الساساني وألق المتمرد وحيرة الصوفي، ارتفع الحظر المضروب حوله. أيقن أن اللغة الأنثى تبدد الوحدة بالغريزة وأن الكلام الذكر ينسخها بالغبطة والاستئناس. تأمل: "كم هو صغير هذا الكون !" مشمول بنعمة الظاهر والباطن، ينضج العقل وطفوليته، بكبرياء التواضع وحياده.[341]

إن جدل التقابل بين (اللغة الأنثى) وبين (الكلام الذكر) في النص وارد من منطق التناقض الذي يولد الوحدة والاتحاد بين ثنائية الظاهر والباطن النابعة من التجربة الصوفية بما هي تجربة لغة، وتجربة محمد السرغيني تربط في غالبيتها باللغة، يسعى من خلال ذلك تهشيم صرح التناقض، وكشف الخفي ورؤية الأشياء في عمقها أي ما

[341]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، ق: "التلقيح والتلقيح المضاد" ج102/3.

يتحجب عن الإدراك ويخفى، قد يعني هذا الأمر التناسخ والاتحاد بجسد اللغة؛ أي بعث اللغة من جديد وتخصيبها. إن طقس الاتصال باللغة عند السرغيني هو طقس ذو بعد وجودي يشبه اتصال جسد المرأة بجسد الرجل يشعره بلذة اللقاء والأنس، إنه الحب الحقيقي لمعشوقة اللغة، يحل فيها من أجل خلق عالم منفتح من خلال لغة عرفانية، "ترسينا على أرض الدهشة والتوقع، وتسافر بنا إلى مدن الغرابة، وهذا لم تعد القصيدة انتظارا للمنتظر بل أصبحت شوقا لما لا يأتي وانتظارا لما لا ينتظر"[342].

يقول الشاعر في مقطع آخر يؤالف فيه بين الرؤيا وثنائية الظاهر والباطن:

"ورأيت أن لهذه الأشياء باطنها وظاهرها وهاء السكت. يقطين على باب المغارة".

تجدر الإشارة هنا إلى أن الإبداع الشعري عند السرغيني يقوم على ثنائية الظاهر والباطن؛ الظاهر يتجلى في الكلمة والصياغة والإيقاع، ويجلي المعنى القريب. والباطن يستشف ويحدس فتتحدد به الأبعاد السحيقة في النص. الأول خاضع لمقدرة المبدع في تسخير اللغة والصياغة والإيقاع لإرادته، يوجهها بحرية ووعي واجتهاد لرسم الخطوط العريضة والبارزة للإبداع الشعري، والثاني خاضع للمبدع موجه له، لوقوعه تحت المخزون اللاشعوري.[343] لكي يتواصل المتلقي مع نص محمد السرغيني لابد أن يمتلك القدرة على التأويل المتجاوز للمكشوف؛ أي عليه أن يكون ذا ثقافة واسعة تمكنه من محاورة الجوهر في النص الشعري، ولا ريب في أن الاستعانة بالمرجعية الصوفية يفيد كثيرا في فتح مغاليقه، حيث إن هذه الأخيرة تشكل أحد أكبر دعامات الشعر لدى السرغيني فهو الذي يدعو إلى تصويف اللغة الشعرية.

نخلص من هذا كله إلى أن المعاناة باعتبارها مرآة لأنا الشاعر تنكتب عليها القصيدة، وتكشف عن محاولة لتوحد المتناقضات والمتنافرات (الظاهر والباطن، المخبوء والمكشوف، الأرضي والسماوي) في المعرفة الصوفية والتجربة الشعرية، ليكون كل

[342]- نزار قباني: قصتي مع الشعر (سيرة ذاتية)، منشورات نزار قباني، ط 1973/1. ص: 179.
[343]- أحمد زكي كنون: المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة، ص: 164.

شيء في الوجود دالا على الوحدة القائمة على الثنائيات الضدية؛ أو الوحدة القائمة على التنوع. فكما أن صور المعاناة من الواقع تجهد أنا الشاعر وتضنيها كذلك فهي تأججها وتحيي شريان الإبداع فيها. وترتقي بها من أجل استيعاب وكشف الكائن الملوث، وتشييد واقع حقيقييكون موطنا للإنسان السوي الذي يعبُّ من معاني الصفاء.

2- على مستوى المتن

- **العشق:**

يعرف أبو علي الدقاق العشق بأنه "مجاوزة الحد في المحبة"[344]، حيث إن الصوفية أحبوا ربهم حبا جما، وقد بالغوا في التعبير عن هذا العشق الإلهي إلى درجة استعملوا فيها ألفاظا صريحة يصعب معها التفريق بين معاني الحب الإلهي ومعاني الحب الحسي (الإنساني). وقد عبر بعض الشعراء المعاصرين عن عشقهم بطريقتهم الخاصة التي تنسلخ عن هذا السياق. لينقل بكثافته الدلالية إلى سياق جديد ينسجم مع مواقف الشاعرين ورؤيتهما للواقع.

وارتباطا بذلك فقد خرق الشاعر محمدالسرغيني كل هذه المعاني واللطائف المعبر عنها بالعشق الإلهي والتي تحولت لديه إلى معاني سلبية تتوافق ورؤيته للواقع، فيقول:

"عازفة الربابة

في حرفة العشق الإلهي، وفي ذلاقة الأوتار"[345]

لقد أسقط الشاعر رؤيته للعشق على واقع عصره؛ رؤية تستبطن نوعا من الاستخفاف والسخرية تنبىء بأفول قيم روحية سامية حلت محلها قيم مادية هابطة، فكيف لمن حول عاطفة العشق السامية النابعة من قلب مترع بالمحبة الصافية إلى مجرد حرفة يسترزق بها أن تجد له المشاعر النبيلة سبيلا، فقست القلوب، وصارت عليها أقفالها فلم تعد تتأثر إلا بشكل آلي.

---

[344]- القشيري: الرسالة القشيرية، ص: 321.

[345]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، د. "الكائن السبابي". ق: "عن الهوية". ج194/1.

نجد إلى جانب الحقل الصوفي الذي يختزله مصطلح "العشق الإلهي" ألفاظا ومصطلحات أخرى قادمة من الحقل الموسيقى (عازفة الربابة – الأوتار) خارج التصوف، لكن الشاعر استطاع أن يؤالف فيما بين الحقلين، ويجعلهما متفاعلين في صورة متناغمة ومنسجمة منحت مصطلح "العشق" كثافة دلالية عميقة تصل في ذروتها إلى الانفتاح على المعنى النقيض.

أما الشاعر عبد الكريم الطبال فقد وظف هذا المصطلح توظيفا خاصا يماثل إلى حد كبير طريقة المتصوفة في التعبير عنه؛ ليعبر به عن حبه الإلهي، وعن دعوته إلى التحلي بهذه القيمة الروحية وتذوقها، حتى تسود المحبة أرجاء الكون كله، فيقول في قصيدته "وطاء الحمام":

أيها المتمهل في عشقه

ها هنا

يتوثب أهل المحبة

فاطرح

مذهب الغافلين

وانتهج

سنة الواصلين[346]

كأن الشاعر يتدرج بنا في مدارج السلوك الصوفي وما يترتب عنه من أحوال ومقامات، فأبان عن وعيه التام بالطريقة الصوفية، حيث إن قصيدته جاءت على شكل سلسلة من الحلقات المتتالية والمترابطة معجميا ودلاليا بطريقة فنية يصعب معها صرم أحد هذه الحلقات. فهو ابتدأ بمقام العشق الذي هو ديدن كل صوفي، ثم انتقل بنا إلى ما يترتب عنه من شدة الشوق وحلاوة تذوق أسرار المحبة الربانية. إلا أن ذلك لا يتأتى إلا

[346]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د. "لوحات مائية". ق: "وطاء الحمام" ج 136/2.

بالتخلص من قيود الغفلة التي تدفن الإنسان في قبر المادة، وانتهاج سنة الواصلين الذين ارتشفوا من معين الروح، ويسعون إلى نشر القيم الإنسانية في مناحي الأرض.

ومن القصائد التي يستوحي فيها الشاعر محمد السرغيني المصطلح بدلالة إيجابية قصيدة "الغائب في شهادته"، وفيها يقول:

فرَّ الدُّخان من وجوه الناس، دسّ عشقه في جيبه الأيسر كي

يبعث فيه يوم لا ينفعه المال ولا النوم على كينونة واحدة.[347]

يعتقد الشاعر أن العشق اختيار ينتهي إلى انبعاث قيم الخير في أمتنا بعد هذا الموت والسكون الذي تشهده، إلا أنه في الحقيقة ليس موتا وإنما هو فقط محطة للانتقال إلى البعث وحياة جديدة يتحول فيها الإنسان إلى عاشق يفدي أمته الحبيبة بأغلى ما يملك، تتجرد نفسه من أنانيتها ومن رغباتها الضيقة، فيصير إنسانا صالحا مصلحا حاملا هم الإنسانية جمعاء، يفرح لفرحها ويحزن لحزنها؛ إنه باختصار إنسان يحترق ليضيء الطريق لغيره. وهذا هو حال العشق الذي ينضح بماء بعد أن يعجز سلطان المال، وتتلاشى مظاهر الراحة والدعة (يوم لا ينفعه المال ولا النوم).

- **الرؤيا :**

تكتسب الرؤيا عند الصوفية مكانة عظيمة؛ لأن مدار أمرهم على الحقيقة والكشف والذوق، فالرؤيا عندهم من الكرامات التي وردت في السنة الشريفة.[348]

"وينظرون إليها بأنها خواطر ترد على القلب، وأحوال تتصور في الخيال".[349]

لقد ورد هذا المصطلح بكثرة في شعر محمد السرغيني، فهو يمنحه قيمة إيحائية كبيرة عندما يجعله صنو تجربته الشعرية، ويعد في نظره الملاذ الوحيد للخلاص من جفاف الواقع وركوده. يقول محمد بنعمارة عن تجربة السرغيني الرؤيوية: "فالرؤيا بحر والرائي غواص، واللغة فيروزة تسترها قشرتها وتحجبها ظلمات القعر وغياباته"[350]. يقول محمد السرغيني:

---

[347]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، د: "ويكون إحراق أسمائه الآتية". ق: "الغائب في شهادته"، ج 50/1.

[348]- انظر الرسالة القشيرية، ص: 357.

[349]- المصدر نفسه، ص: 365.

[350]- محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص: 64.

قولوا للباحث عن الشيء في الشيء:

حتى لو كنت صديدا أو محض قلامة

غص في بحر الرؤيا بالصمت

حتى لا تأسن[351]

تتحد رؤيا الشاعر مع تجربته اللغوية، التي ما إن تسلّط عليها أنوار الرؤيا حتى تنيخ وتسلمه زمام التعبير الخاص. مما لا يمنح إلا لذوي البصيرة النافذة. فرغم بعد عمق اللغة وظلمة قعرها. وسراديبها السحيقة، يستطيع شاعرنا الرائي بعين قلبه النفاذ إلى جوهرها ليخرجها من قعرها المظلم المكنونة فيه. فرؤيا السرغيني ترفض الإقامة في المألوف والرتيب، مسكونة بالتبدل، والتعالي على الشروط الشكلية، تتوغل في عناصر الواقع وأشيائه لكشف أستارها المسدولة.

لقد استحالت رؤيا الشاعر في هذه القصيدة بحرا يلجأ إليه بعد اليأس من حال واقعه الراكد الذي صار جلمودا صخريا لا يؤثر فيه حد الكلام، لذلك أضحى الصمت خير وسيلة للتعبير. وهذا يدل على أننا أمام صرح شعري جديد، وفتح شعري يعيد لنا بريق زمن تألق الشعر الصوفي الذي مجد تقنية الصمت واعتبرها أبلغ من الكلام في بعض المواقف، وخاصة في مواطن الدهش والجذب.

إذا كان الشاعر محمد السرغيني قد اتخذ مصطلح "الرؤيا" ملاذا يحتمي به من قهر الواقع؛ فإن عبد الكريم الطبال اتخذه سبيلا لتحقيق الخلاص والتغيير، يقول في قصيدته "بدائي":

رأيته يقف تحت السيل

ولا يبتل

يمشي على حواف الكون

[351]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة. د: "الكائن السبابي". ق: "عن العلامات". ج 170/1.

كأنه من طينة مختلفة

يكره الاختلاف

بين الغناء والرصاص[352]

استعار الشاعر "الرؤيا" بمعناها الصوفي؛ فهي عنده رؤيا قلبية ومعرفة باطنية لها طريق خاص، ولغة فريدة تسري في الباطن وتكشف خفيه. واتخذها سبيلا لانتقاد الإنسان البدائي الذي ما هو إلا رمز للإنسان الجاهل الأناني الذي لا يترك طريقا لقضاء مآربه إلا سلكه؛ إنه إنسان مدلس يجيد الغوص في مستنقع الفضائح والفساد ويخرج جاف الثياب (يقف تحت السيل ولا يبتل). لكنه يوشك على الهلاك، وأن تفضح سريرته ومكائده لأنه لن يستطيع الصمود أمام سيل التغيير. (يمشي على حواف الكون) رمز للسقوط وعدم الثبات؛ سقوط القيم والمبادئ. فهو على الرغم من احترازه فإنه سيزل لا محالة مادام يمشي على الحواف، رمز الباطل لأن الباطل مآله الزهوق. هذا هو شأن الدجالين المتملصين وكأنهم خلقوا من طينة مختلفة غير طينة الإنسان، لأن حب المادة والسلطة قد اغتال في قلوبهم روح الإنسانية، فهم لا يميزون بين الخبيث والطيب ماداموا لا يفرقون بين عذوبة الغناء وجلجلة الرصاص.

فالرؤيا إذن باعتبارها "قفزة خارج المفهومات السائدة"[353]. وهي إيمان راسخ يعتقده الشاعر الذي يتوق إلى تشييد عالم مثالي مغاير. يرتكز على ركن التخييل؛ والخيال عنده لا يبرح أن يكون سوى تلك القوة الرؤيوية التي تمكننا من أن "نرى في الكون ما تحجبه عنا الألفة والعادة، أن نكشف وجه العالم المخبوء"[354].

- **التجلي:**

[352]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د: "عابر سبيل". ق: "بدائي" . ج 274/1.
[353]- أدونيس: زمن الشعر، ص: 9.
[354]- المرجع نفسه، ص: 9.

تردد كثيرا هذا المصطلح في الإبداع الصوفي، وهو "ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب".[355]

ورد مصطلح "التجلي" عند عبد الكريم الطبال مقرونا بالكشوفات الإلهية في قصيدته "صلاة":

إيه ربـــي نسيـــت ترنيـــمة الحب وعافت أصداؤها أذنيـــا

حينما جنـــح الخيال كما فؤادي وكاشفـــــــت ما تبقى خفيـــا

وتجلى لي الوجود كمـــــــــا أبدع قد ما يشع طهرا وريّـــا

ألهم القلـــب أن يرتـــــل لحن الحب في هيكل الصلاة شجيـا

ألهم القلب أن يـــذوب صـــلاة ونشيـــــــدا يسيل من شفتيا

ثم يسمو إليك يحتضن (الروح) فمـــــا يرتضي سواك نجيـا[356]

لقد جاءت هذه القصيدة صلاة حقيقية ترشح بأساليب الطلب والدعاء، عمد إليها الشاعر طلبا للتحلي بصفة الحب والفناء في الصلاة والسمو إلى عالم التجلي الروحي. وقد أتى المعجم صوفيا بامتياز (الحب، كاشفت، تجلى، طهرا، القلب، يرتل، الصلاة، الروح...)، إضافة إلى خاصية التكرار الأسلوبية التي تغطي المقطع الشعري برمته مثل (الحب، الحب/ الصلاة، صلاة/ ألهم القلب، ألهم القلب)، وهكذا حمل التكرار دلالة تأكيد الطلب والإصرار على بلوغ الغاية، ولكن في مسار صوفي منهجه "التخلية قبل التحلية"، حيث إن الشاعر عمل على تزكية نفسه وتصفية قلبه حتى يلقى ربه في صلاته بقلب خاشع وكأنه يتدرج في المقامات الصوفية إلى أن تسمو روحه فلا ترضى بسوى ربها نجيا.

---

[355]- عبد الرزاق القاشاني: اصطلاحات الصوفية ويليه رشح الزلال في شرح الألفاظ المتداولة بين أرباب الأذواق والأحوال، تحقيق عاصم إبراهيم الكيلاني، دار الكتب العلمية بيروت لبنان الطبعة الأولى 2005، ص: 230.

[356]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د. "الأشياء المنكسرة، ق: "صلاة"، ج 37/1.

استطاع الشاعر أن يرقى بقلبه وروحه في صلاته رقيا صوفيا حيث الطّهارة والخشوع لله ومناجاته وحده، وتذوق حلاوة الحب الإلهي، وصار من أولياء الله يرى بنوره. فمن الله عليه بأن تجلى له ببعض أنواره ليضيىء له جنبات الوجود. فأصبح الشاعر يرى بعين قلبه هذا الوجود وما ينطوي عليه من أسرار مترنما بما بدا له من كشوف أثناء هذا التجلي الرباني.

- **الكشف:**

ورد هذا المصطلح عند الصوفية، بمعنى إظهار الخفي والمستور عن طريق البصيرة. "فالكشف لغة هو الإظهار واصطلاحا...هو رؤية الحقائق بالبصيرة لا بالبصر".[357]

يقول محمد السرغيني:

حين تصفحتها تقززت منها فرددت عليها دفتها لتفتحها أنت
بكشف عما خفي من عيوبها. منك الكشف ومني مرونة التلقي.
من السادية أن أبوح إليك بتفاهاتي وحماقاتي ولغوي. لكن ما
حيلتي وأنا مسكونة بالكتابة ملسوعة بهاجس التجويد! [358]

يظهر في هذه الأسطر الشعرية مصطلح الكشف منسجما مع معنى التجربة الشعرية التي تهيمن على المضمون الشعري، والذي تحمله الألفاظ التالية: (خفي، الكشف، أبوح، لغوي، مسكونة، الكتابة، هاجس). فالسرغيني هنا مسكون بالكشف الذي من شأنه أن يطفئ لسعات هواجسه التي أشعلتها لظى المعاني القصية في الحياة. فالشاعر يتجه نحو المجهول ليحاوره ويبوح بأسراره عبر تجربته، التي تزيد من إعلان انتسابها إلى التجربة الصوفية. ويبدو الشاعر عبد الكريم الطبال في رحلته الطويلة بين جناحي الخوف والرجاء باحثا عن أسرار الكشف، فيقول:

أشهد أطفالا جددا يأتون من الموت
كم أخشى أن ترحل مني الشهوة للكشف

[357]- محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص: 311.
[358]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، ق: "هوامش على دوران نصف دائرة"، ج 253/3.

لأني أخشى أن أرحل قبل الكشف[359]

يظل الشاعر في حال مضطربة، فرضتها عليه رغبته العارمة في كشف الحقائق الباطنية، إلى درجة جعلت وجوده منوطا بالوصول إلى مقام الكشف. فروح الشاعر ترنو إلى التغلغل في حقيقة الوجود للبحث في ثنائية الموت والحياة؛ تلك الإشكالية الوجودية التي أرقت الشعراء والفلاسفة منذ القديم.

- **الحضرة:**

تعد الحضرة الاجتماع الذي يلتقي فيه الشيخ بمريديه[360]. وللصوفية كلام كثير في معنى الحضرة؛ حيث إن القاشاني يجعل للجلال حضرته، وللجمال حضرته، وللقرب حضرته...وهذه الحضرات كلها تتلخص في حضرة الألوهية[361]. وإذا ما تتبعنا حضور هذا المصطلح في شعر عبد الكريم الطبال، فسنجد الشاعر يردد هذا اللفظ كثيرا، خصوصا في صيغة الزمن المضارع ليعبر من خلاله، فهو الضمير المتكلم وصوت الشاعر الحاضر يقول:

الغائب

منذ زمن أنا أحضر في الفجر

أفتح شوقي للأشياء

أفتح أحداق القلب

من أجل أن أحضر بالفعل

لكني لا أحضر بالفعل

تتملكني الهيبة في بدء الحضرة

---

[359]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د: "الأشياء المنكسرة" ق "الغائب ج 96/1.

[360]- محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص: 323.

[361]- انظر: عبد الرزاق القاشاني: لطائف الأعلام في إشارات أهل الإلهام، تحقيق عبد الحليم السايح، توفيق علي وهبة عامر النجار، مكتبة الثقافة الدينية ط 2005/1، ص: 342-341.

ترميني الذاكرة إلى الشهوة بالسهم

...

اللوحة لا تتغير في كل حضور

لا ترسم لي الريشات المجهولة غير الوجه الواحد

الأفق جراح ودماء تقطر

لا أشهد أمطارا، وريحا في الأفق

الشارع مغروس بالقتلى والمسجونين

لا أشهد فرسانا بيضا تخطر في الشارع.[362]

تحبل هذه القصيدة بالألفاظ الصوفية (أحضر، الفجر، أفتح شوقي، القلب، الهيبة، الحضرة، أشهد)، انسجاما مع المعنى الصوفي الذي يهيمن على المضمون الشعري العام والذي تختزنه عبارات ابن عربي التي صدر بها قصيدته "كل حضور لا يتعين في كل شيء لا يعول عليه". وباستدعائه لهذه العبارة الصوفية، يجعل موقفه قويا جبارا، انساق المتلقي وراءه إلى أن اصطدم الشاعر بصخرة الواقع الصلدة ففوجئ المتلقي بذلك الانكسار الذي أصاب الشاعر، وخوفه من أن لا يحضر بالفعل، هذا الفشل الذي لم يكن متوقعا. حيث إن مطلع القصيدة يوضح على أن الشاعر قد اتخذ كل أسباب الحضور الفعلي، إلا أنه لم ينل مراده:

المرغوب فيه (غد أفضل) الفشل في تحقيـق

أحضر في الفجر ا لمرغوب فيـــه

[362]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د. "الأشياء المنكسرة". ق: "الغائب"، ج 1/95-96.

من أجل أن أحضر بالفعل منذ زمان ← أفتح شوقي للأشياء ⇦ لكني لا أحضر

← أفتح أحداق القلب بالفعـــــــل

تماثل تجربة الشاعر في هذا المقطع تجربة الصوفي إلى حد كبير، فإذا كان المريد يجاهد نفسه من أجل حضور الحضرة الإنسانية التي يترأسها القطب ليتلقى عنه تعاليم الطريقة. والحضور في الفجر له أكثر من دلالة فهو وقت مبارك للتعبد والتهجد، هذا الحضور الأولي بالجسد الذي يعتمد فيه الصوفي القلب كدليل يرشده إلى المعرفة الربانية من أجل أن تتحقق له الحضرة العظمى "الحضرة الإلهية"، فإن الشاعر هو الآخر يكابد من أجل الاتحاد بعالمه الإنساني حتى يحقق ذلك الحضور الفعلي الذي يتيح له التعبير عن رؤاه المستقبلية التي تؤسس لواقع أفضل.

لكن يبقى الخلاص مندحرا في الوسط بين جناحي الرغبة والرهبة في انتظار إرادة حقيقية تستطيع أن تغير سواد لوحة الواقع، وترسم عليها بريشتها أفقا مشرقا لا دماء فيه ولا أشلاء، فإلى ذلك الحين يبقى المستقبل مجرد أمل ورغبة، والألم واقعا سائدا وإن كان مرغوبا عنه، ويمكن بيان ذلك من خلال الصفات السالبة التي توضحها الترسيمة التالية:

الريشات المجهولة ← لا ترسم ← غير الوجه الواحد (ركود)

في الأفق ← لا أشهد أمطارا وريحا (جفاف الروح) رؤية الشاعر

في الشارع ← لا أشهد ← فرسانا بيضا (قتامة الواقع) للواقع

يحكم أسلوب النفي قبضته على بنية الأفعال ليعكس الإحساس النفسي المهزوز للشاعر، حيث تفرز هذه الأفعال المنفية باجتماعها داخل السياق الشعري رؤيا يائسة يترجمها صراع الذات مع سوداية الرؤية (لا أشهد) ومثبطات الفاعلية (لا ترسم)، يمثل فيها الواقع الموبوء سلطة سالبة تسعى للحيلولة بين الذات الراغبة وبين المرغوب فيه.

- **السفر:**

ليس المقصود من السفر سفر البدن، بل "سفر بالقلب وهو الارتقاء من صفة إلى صفة"[363] والقاشاني يقسم السفر إلى أربعة أسفار، منها أخذ الإنسان في التوجه من ظاهر النفس بترك مألوفاتها وعاداتها إلى ظاهر الوجود الواحد، والتوجه من ظاهر الوجود إلى باطنه..."[364].

فإذا كان السفر الصوفي بهدف البحث عن الحقيقة لتخليص الإنسانية من الشقاء والبؤس، أو لاكتشاف أسرار الكون الغيبي، أو للبحث عن المعرفة، فإنه عند الشاعر يتحول إلى سفر من الحلال إلى الحرام، لكن رحيله هذا له أسبابه الموجبة له، فالحلال عنده يرمز إلى تشوه المكتوب وكبته وحصر معانيه من طرف السلطة القائمة الموجهة له (السلطة النقدية التقليدية، السلطة السياسية...)، والتي تحمل في طياتها كل معاني التضييق والبطش. والسفر الحرام هو التمرد وخرق كل هذه الحواجز؛ إنه الفرار من ثقل واقع سائب أفلت فيه معالم القيم والمبادئ الإنسانية إلى عالم جميل مفقود يسود فيه العدل والمحبة والإيخاء، كل ذلك يحتاج في نقله إلى لغة متميزة تخرق القوالب الجاهزة حتى ترقى إلى التعبير عن الواقع الذي ينشده الشاعر:

هل لك من كأس نبيذ؟

أشربها صرفا وممزوجة.

استعد إذن للسفر من الحلال إلى الحرام !

فترة الانتقال هي الأهم.

[363]- عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية، ص: 289.
[364]- عبد الرزاق القاشاني: لطائف الأعلام في إشارات أهل الإلهام، ط 1/ 2005، ص: 433.

أنا أنتقل في الهودج

وأنا في مكوك فضائي.[365]

لم يستطع محمد السرغيني كغيره من الشعراء سواء الصوفية أو غيرهم مقاومة سحر الخمرة الدنيوية، واستهوته مكوناتها الفنية والجمالية، وانجذب إليها إيمانا منه بأنها الأقدر على نقل معانيه الشعرية العميقة، فكان هذا التمثل الفني موجها صوب الوجهة الذوقية التي ارتضاها لها، ألا وهي التغلغل في أسرار الوجود والارتشاف من كأسها إلى حد الثمالة. وبذلك لا تظل القصيدة نزيفا ذاتيا، بل تغدو كيانا متصلا بالواقع.

وهكذا يستمد السرغيني قوته وطاقته من معين الخمرة حتى يستطيع خوض سفره الشاق في أرجاء الكون منتشيا بروعة الكشف، حيث إنه يجعل من الفترة التي يقضيها في سفره الذي لا ينتهي إلا بانتهاء أجله هي الأهم، منتقلا فيها مزهوا في هودج، يحاول أن يسرع قدر الإمكان فهو (مكوك فضائي) لعله يكمل رسالة التغيير المنوطة به عبر الكلمة ولو كلفه ذلك أغلى ما يملك.

فإذا كانت الرحلة الموصلة إلى الله شاقة في التجربة العرفانية، فإن هذا العسر هو نفسه يعترض الشاعر في سفره الواقعي بحثا عن الحقيقة، وتكمن الصعوبة في كونه (قطعة من العذاب) يقول الشاعر:

كثير السفر والترحال أنت !

هو قطعة من العذاب

حتى ولو تقلصت المسافة؟

هو فوق المسافة ودونها

...

[365]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، د: "وجدتك في هذا الأرخبيل". ق: "الاستحكامات الثالثة". ج 28/3.

وهنا أقفل الخط، السفر ليس انتقالا بل بعثا[366]

يتناص هذا المقطع مع حديث نبوي يخبر فيه الرسول عليه الصلاة والسلام بأن السفر قطعة من العذاب، ولعل ذلك هو سبب تشريع الله تعالى تقصير الصلاة فيه، وفتحه أبواب السماء لعبده المسافر فيكون مجاب الدعوة.

وعلى الرغم من هذه المشقة، فإن عزيمة الشاعر جد قوية هيأته لخوض هذا السفر المتميز الذي في نظره ليس (انتقالا بل بعثا) ينبئ بالحياة والتجدد وما يترتب عن ذلك من مظاهر الخصب والحياة الكريمة. إنه سفر يخرق نظام الواقع لا يعترف بحدود المكان والزمان، لأنه يتم في أعماق الذات. وبالتالي يبدو أن انفصال الخارجي عن الداخلي ظاهريا فقط وإلا فإنهما متحدان؛ يذوب العالم الخارجي بكل تمظهراته بتيار الذات، وبذلك تمسي القصيدة حبرا ممزوجا بين ما هو ذاتي وكوني، "وهي إذن كتابة تكشف عن العالم، وعن هذياناته وهلوساته، عن ضياعه وتيهه".[367]

ونجد الشاعر عبد الكريم الطبال يمجد السفر الصوفي أيما تمجيد، فهو كالمتصوف تواق إلى التنقل عبر محطات العالم الغيبي؛ ذلك العالم المثالي الذي تسوده المحبة والصفاء:

الإنسان الذي في سفر رائع

يشهد في السفر

الأشياء العاشقة والمعشوقة

ما أجمل هذا السفر الرائع[368]

يحمل هذا المقطع نبرة رقيقة وإيحاء بعيدا، حيث إن الشاعر نجح في تلوين صوره بهذا الإيقاع العذب (سفر رائع، العاشقة، المعشوقة، هذا السفر الرائع)، فهو يعيش لذة وجودية، ينتشي بهذه اللذة الروحية التي سخرها له سفره الدائم. فالأشياء المعشوقة بين يديه ومن خلفه، وفوقه وتحته لكنه مهووس باكتشافها، لأنه لم يمسك بها بعد، لذلك فهو يزداد إصرارا وتمسكا بالسفر الرؤيوي ليتمكن من اختراق حجب المادة الكثيفة ليغير

[366]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، ق: "الرجال والساحات"، ج 3/229-230.

[367]- أدونيس: الصوفية والسوريالية، ص: 180-181.

[368]- عبد الكريم الطبال: "الأعمال الكاملة، د: "الطريق إلى الإنسان"، ق: "القادمون من المنفى"، ج1/130.

عالمه القاسي. ويحتفي بالإنسان ويعيد له سعادته المسروقة منه. فالطبال في هذه القصيدة صوفي متحرر من ثقل المادة ومن ضيقها إلى فسحة الروح وأسرارها.

- **المريد :**

المريد هو أول المراتب التي يجب على الصوفي المرور بها؛ إذ عليه أن يلازم أحد شيوخ الصوفية ليأخذ عنه تعاليم السلوك الصوفي، وهكذا يتدرج الصوفي في مراتب عبر مراحل ليست بالهينة من المريد، إلى الشيخ، إلى الوالي ثم القطب، وقال الإمام أبو حامد الغزالي: "إن المريد هو الذي صح له التحقق بالأسماء"[369]. ويعرفه ابن عربي فيقول:

"المريد من انقطع إلى الله تعالى عن نظر، واستبصار، وتجرد عن إرادته؛ فلا يريد إلا ما يريد الحق، كان ما كان على الإجمال".[370]

وقد استعمله الشاعر محمد السرغيني في قصيدته "التلقيح والتلقيح المضاد" في مقطع يصدره بعنوان كتاب فريد الدين العطار (منطق الطير للعطار)، يقول فيه:

فتح الطيب "ألبوم" الذاكرة، انتقل الشاعر من منفى إلى آخر ألغى المريد وجوده وتأقلم مع هذا المناخ الثنائي حيث لا قطب ولا أبراج. لم يكن المريد إيقونة أو ظلا، كما لم يكن الطبيب شعيرة من الشعائر. أما الشاعر والشاعر وحده، فقد كان سماد الأسطورة.[371]

عانى الشاعر المعاصر في نظر السرغيني، ومازال يعاني معاناة بالغة من التشتت والتمزق والانجذاب نحو عالمين كل منهما مغاير للآخر، عالم جميل يفيض بإشراقات المحبة والرحمة، وعالم مادي شديد الوطأة والثقل، وإن تلك القيود التي تكبل الشاعر ما تزال تمنعه من المصالحة مع الكون والذوبان فيه، وتحول بينه وبين الحقيقة الشعرية. لابد أن السرغيني كابد شأنه شأن كل مبدع ليصل إلى حالة الفناء في العالم، حالة العشق الصادق للوجود.

---

[369]- عبد الرزاق القشاني: لطائف الأعلام في إشارات أهل الإلهام، ج 628/2.
[370]- عبد الرزاق القشاني: لطائف الأعلام في إشارات أهل الإلهام، ج628/2.
[371]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، ق: "التلقيح والتلقيح المضاد". ج 110/3.

فلا غرابة في أن يستحضر الشاعر "منطق الطير" في هذا المقام، لأنه يعلم أن صاحبه العطار ذو ذوق اتبع طريق الكشف والتبصر في تأليفه لهذا الكتاب الذي استطاع من خلاله أن يصور حجم المعاناة التي يلقاها المريد في سلوكه نحو مراتب الكمال؛ حيث إن هذا الأخير يتخلى عن كل حظوظ النفس وملذات الحياة الدنيا ليتحقق له الوصال. كذلك الشأن بالنسبة للشاعر محمد السرغيني فهو يكابد ويعاني، (انتقل الشاعر من منفى إلى آخر) وتحمل غربته من أجل أن يعانق الشعر الحق الذي يرتبط بالواقع. فالمريد؛ الشاعر (ليس أيقونة أو ظلا)؛ فحسب بل أكثر من ذلك كله، إنه يسعى للفناء في عناصر الوجود ليعبر عن جوهرها وعن مكنوناتها، فهو السماد الأسطوري الذي يمنح العالم الخصوبة والنماء.

ونجد الشاعر عبد الكريم الطبال في قصيدته "ريف الأندلس" قد اتصف بمواصفات المريد الحقيقي، الذي يرنو إلى التدرج في مقامات التجربة الصوفية، يقول فيها:

فردّد يا مريد الاسم

سبعا ثم سبعا

اخلع النعلين

جرِّد ما عليك

من الطباع

ترى العشيقة مرة أخرى

مُكلَّلة الجبين[372]

[372]- عبدالكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د: "لوحات مائية"، ق: "ريف الأندلس". ج 139/2.

يمتلك الشاعر أعلى درجات الإرادة ليرتقي إلى مصاف القول الشعري. فإذا كان المريد يتجرد من وساوسه النفسية ليزكيها فلا تلتفت للشهوات والنزوات، وينقطع إلى محبوبه ومعشوقه الحق سبحانه وتعالى. فإن الطبال نهج نفس السلوك ليتربع على عرش الشعر مكلل الجبين، فلغة المقطع تنم عن إجلال عظيم لشأن الكلمة، وذلك بتوظيفه لعبارات وألفاظ مثل (خلع النعلين – جرد ما عليك من الطباع) تتناسب والمقام الشعري الرفيع؛ وكأنه حين يدعو إلى التجرد من نوازع النفس، وذلك لتغليب المصلحة الجماعية على المصلحة الفردية، وتمجيد القيم الروحية، يضع شروطا لابد من توفرها للدخول إلى محراب الشعر، حتى تؤتي ثمار الشعر أكلها وينتفع بها الناس أجمعين.

- **ثنائية السكر والصحو :**

يقول القشيري معرفا هذة الثنائية: "الصحو رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة، والسكر غيبة بوارد قوي".[373]

والسكر عند القشيري: "لا يكون إلا لأصحاب المواجيد، فإذا كوشف العبد بصفة الجمال حصل السكر وطربت الروح وهام القلب"[374].

ترددت هذه الثنائية كثيرا في شعر محمد السرغيني إلا أن ورود مصطلح الصحو منفردا في متنه يفوق مصطلح السكر. وهو أمر ينسجم مع الموقف العقلاني للشاعر الذي يؤكد أن الإبداع والفكر وجهان لعملة واحدة، وهو الساعي لأن يهب للشعر عقلا، يقول:

كالصاحي يمشي في بزَّة درويش

[373]- عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية، ص: 71.
[374]- المصدر نفسه، ص: 71.

كالصاحي يمشي في نقع الفكر

كالصاحي يمشي في نقض الأطروحة.[375]

لعل تفضيل السرغيني الصحو على السكر وتكريره في شعره بغزارة راجع أساسا إلى تمجيده للعقل؛ والسكر هو إعلان عن غيابه وبالتالي فهو يرفضه لأنه يعني الاستسلام والهزيمة. فالشعر إبداع ينبغي أن يكون في حال الصحو بمعنى الوعي الحقيقي، ولا نعني به الصحو المادي، لتواجه الذات المبدعة واقعها العقيم وتتجاوزه، فالشاعر يحمل روح الصوفي (يمشي في بزة درويش)، وعقلية الفيلسوف (يمشي في نقع الفكر) تتحدد قيمة الشعر لديه في كونه أداة فعالة للتأثير في الإنسان، وتجدد وعيه بمحيطه قصد تغيير ما يروج فيه من فساد (كالصاحي يمشي في نقض الأطروحة).

وإذا انتقلنا إلى الشاعر عبد الكريم الطبال فإننا سنجد حضور هذه الثنائية عنده خافتا. وغالبا ما يأتي مصطلح منها منفردا. وقد ورد مصطلح الصحو عنده مرادفا للحلم: يقول:

وفي يقظـــة الحلم ساءلته عن الحلـــــم ما سره ما المرام؟

فأوجز ما الحلم إلا الحيـاة وما الصحو إلا رؤى في المنــام.[376]

نستخلص أن الوصول إلى حال الصحو؛ لحظة الإلهام التي يكون فيها الشاعر مستعدا للكتابة لا يكون إلا بعد الفناء عن الحواس والتخلص منها، لذلك شبهه الشاعر برؤيا النائم التي يفتح الله فيها على الكثير من عباده المخلصين. فالمبدع لحظة إبداعه يقوم باسترجاع ما شاهدته عين قلبه من أشياء تركت فيهصدى قويا، حنَّ إلى استعادة روعتها في تجربته الشعرية.

وكلا الشاعرين تأثرا بخمرة ابن الفارض التي لم يكن سكرها ماديا، وإنما هو سكر روحي ينقل صاحبه إلى حال الاندهاش والوجد. يقول ابن الفارض:

---

[375]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، د. "الكائن السبابي". ق: "عن العلامات"، ج 168/1.

[376]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د. "الأشياء المنكسرة"، ق: "وأحلم". ج 79/1.

شربنا على ذكر الحبيب مدامه سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم

يقول الشاعر محمد السرغيني:

يا ليت أني قرأت الرواية من أسفل الحرف كي لا يدمر خوف المؤلف أمن الممثل. (إني سكرت بخمرها "قبل أن يخلق الكرم") دوزن قيثاره أمهر العازفين وهو من أنغامها البطل الملحمي.[377]

يبدو منذ الوهلة الأولى أن هذه الشذرة الشعرية تتناص مع بيت ابن الفارض الذي ذكرناه، إلا أن الشاعر لا يتوانى في إضفاء طابع معاصر على قصيدته ويتضح ذلك من خلال العبارات والألفاظ التالية: (الرواية، المؤلف، الممثل، أمهر العازفين...)لكي تتلبس بقضايا عصره.

يقول عبد الكريم الطبال في هذا المدمار:

وإن أتتك الداليات من الجنان

وأنت في سكر

على ذكر الحبيب.[378]

كذلك الأمر مع هذه الأبيات فهي تتناص مع قول ابن الفارض الذي يدمجه الطبال مع الرمز الطبيعي الذي يهوى أن يعبر من خلاله على هموم عصره.

إنه السكر الروحي الذي يعصم الروح من الرجس والزلل، وهذه هي غاية التطهير التي تغياها الشاعران من خلال صراعهما مع الواقع المغروس في الوحل، فحاولا اقتلاع جذور الفساد منه، وغرسا بذرة الطهر والصفاء التي ستتحول إلى شجرة مباركة أغصانها المحبة وثمارها اللذة المسكرة.

- **سدرة المنتهى :**

[377]- محمد السرغيني : الأعمال الكاملة، د. "احتياطي العاج". ق: "مملكة التعب"، ج 197/2.
[378]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د:" بعد الجلبة"، ق: "قالت الورقاء"، ج 183/2.

حظي هذا المصطلح باهتمام بالغ من لدن أقطاب الصوفية، وقد استقوه من معين ثقافتهم الإسلامية، فمجرد سماع ذكره نتذكر معجزة الإسراء والمعراج التي كرم الله فيها نبيه عليه الصلاة والسلام، وزلزل قلوب المسلمين ليميز الخبيث من الطيب. وسدرة المنتهى عند المتصوفة: " هي البرزخية الكبرى التي ينتهي إليها سير الكل وأعمالهم وعلومهم، وهي نهاية المراتب الأسمائية التي لا تعلوها رتبة".[379]

تعد سدرة المنتهى قبلة ولى إليها الكثير من الشعراء الصوفية وجوههم، وحلقوا فيها، وكانت منتهى غايتهم لا يصلها إلا أهل المجاهدة. وقد حذا الشعراء المغاربة حذوهم في ذلك، فاشتاقوا هم الآخرون إلى الورود من ذلك النبع الصافي، وإلى التحليق في عالم الذوق الواسع. ونجد من بينهم الشاعرين محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال:

يقول محمد السرغيني في قصيدة "الخمّار":

عندنا لك ما تشتهيه، وعندك ما نشتهي. فاحتفظ لك بالمهد واللحد رحبين !

هيئ لنا فيهما مرتعا ! أيها الخزف المر ! يجلس في آخر الصف. تجلس في أول الصف.

يصغي إلى حسك يتناسل في الرئتين، وفي الرئتين الطحالب.

سدرة المنتهى

عندها

سترة التراب الوهية. من لؤلؤ العين تغزل فسفورَ ها الرثّ نار

الحباحب.[380]

فالشاعر هنا كالصوفي، فهما معا يطمحان إلى التخلص من قبضة التراب إلى جاذبية المنتهى. فالقصيدة تختزل معاناة الإنسان في الحياة الدنيا الممتدة من فسحة المهد

[379]- عبد الرزاق القاشاني: اصطلاحات الصوفية، ويليه رشح الزلال، ص: 34.
[380]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، د: "من فعل هذا بجماجمكم"، ق: "الخمار"، ج 71/2-72.

إلى وحشة اللحد. كما أن لها طعما خاصا يفيض بمرارة الحزن، لا سيما وأنها مرثية لأحد أعمدة الشعر المغربي "محمد الخمار الكنوني" رحمه الله؛ إنه رثاء يقترن بأحزان وهواجس صوفية، يستحضر من خلالها السرغيني رحلة الإنسان الوجودية التي تنفصم عن حقارة الجسد بفعل الموت لتصل الروح إلى مستودعها المنشود الذي رسمته في لوحات الشعر، ولتصل إلى المرتبة العليا، لا يصلها إلا ذووا الهمم الشامخة، إنها سدرة المنتهى.

فالموت بهذا الشكل لا يقدم بصورة سلبية، وإنما يرتكز على نواة سلبية تتفرع عنها إشعاعات إيجابية، حيث إن السرغيني تجاوز النمط الواحد والصبغة الوحيدة اللصيقة بالموت؛ فهو شكل لديه أرقا وجوديا وصورة مأساوية، تترك جرحا غائرا في نفوس الأحباب لكنها في نفس الآن رماد أسطوري محمّل بكل مظاهر الخصوبة والحياة وهذا ما نلاحظه في قول الشاعر (تغمس القلب في كفن وتذر الرماد عليه).

إن واقع الذات في هذه القصيدة مأزوم قاتم؛ تطغى عليه السوداوية والكآبة، بسبب الجرح الغائر الذي أصابها جراء فراق الشاعر "محمد الخمار الكنوني" من جهة، ومن جهة أخرى، قسوة الزمن الذي عمق هذا الجرح (زمن كشظايا الزجاج)، (يسد أستاره الليل). فالذات تئن تحت وطأة الفاجعة وذروة أمنيتها أن تتخلص منها.

لمّا وصل الواقع إلى هذا الحال، وبلغت الكآبة مبلغها، استثمر الشاعر فكرة الموت استثمارا إيجابيا وجعله حدا لهذه الأزمة. ولفتح السبل أمام البدائل المنقذة فحمل الموت معاني جديدة يمكن تلمسها في الترسيمة التالية:

عندنا لك ما تشتهي وعندك لنا ما نشتهي

الموت = الخلاص؛ الحياة المشرقة

المهد واللحد رحبين = الانشراح والخروج من الكآبة والحزن

الرماد المحمل بالموت = الانبعاث

فيهما مرتعا = الخصوبة

يتناسل في الرئتين = النماء

عندك ما نشتهي = الرغبة في الموت واشتهائه[381]

ليكون بذلك الموت هو الملاذ الأوحد للخلاص من ضنك الحياة وقساوتها إلى حياة أرحب وأرحم.

ينتقل السرغيني للإشادة بشاعرية رفيق دربه محمد الخمار الكنوني عندما يقول في نفس السياق:

هذه اللغة العنكبوت

أنت ساكنها وأنا. نحن أو هي البيوت.[382]

فالشعر في نظر السرغيني بيت عنكبوت لا يستطيع أن ينتقل فيه إلا الشعراء العناكب الذين أتوا ملكة الشعر، لأن نجاح الشاعر رهين بمدى قدرته على التعامل مع شراك اللغة التي يسعى جاهدا إلى إعادة نسج شبكة الواقع بخيوطها بحسب رؤيته الخاصة. فهو حينما ينقل اللغة من وهنها وقصورها إلى نسيج قوي متماسك داخل بوتقة الشعر، كذلك فإنه يفعل الشيء نفسه مع خيوط الواقع المتهالكة التي يعيد ترتيبها وتبديلها ليصنع منها شبكة متينة زاهية، تبشر بغد أفضل، تسلب الأنظار وتحرك الألباب وتجعلها تتحسس سلطان التغيير في بذور الشعر.

إن الشاعر السرغيني تسكنه اللغة ويسكنها، يعيش بروحه الشعرية في رحاب سدرة المنتهى، وهو بذلك في حنين دائم إلى أن يتحول واقعه إلى جنات يتنسم فيها الإنسان نسمات فراديس العالم العلوي الذي لا تظلم فيه نفس فتيلا.

---

[381]- هذه الترسيمة أفدتها من محاضرة لأستاذنا د. محمد الشرقاني الحسيني في مادة: (شعر حديث)، سنة (2010-2011).

[382]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، د." من فعل هذا بجماجمكم". ق:" الخمار"، ج 72/2.

فإذا كان الشاعر محمد السرغيني قد جعل من الموت النواة الحقيقية لانبثاق فجر جديد، مكنه من أن يحلق في فراديس سدرة المنتهى. فإن الطبال يؤكد على ضرورة تجاوز مظاهر الركود والتخلف للعروج إلى سدرة المنتهى، والظفر بالقيم الروحية السامية، يقول الطبال:

ليس بيني وبينك

يا أيها الدوران

كلام عن الحب

أو نية في العُرُوج

إلى سدرة المنتهى

ليس بيني وبينك

...

النواح على شفتيَّ [383]

إذا توغلنا في أعماق القصيدة نجد الطبال ينفي مجموعة من القيم الإيجابية عن مجتمعه ويتبين ذلك انطلاقا من السياق التركيبي التالي: (ليس بيني وبينك/ أيها الدوار/ كلام عن الحب/ أونية في العروج). هذا النفي الذي يعد القطب الذي تدور عليه رحى القصيدة، يحضر فيها بحمولته الرمزية كمؤشر على السكون والموت؛ الدوران في حلقة مفرغة، يدل على الخواء، والخور، والتخلف الذي يخيم على محيط الشاعر.

إن إحساس الشاعر بهذا الوضع المتردي والعقيم، قاده إلى التفكير والبحث عن قيم سامية بديلة، قادرة على كشف حجم الضياع، والهوان المخيم على واقع الشاعر، وكأن

[383]- عبدالكريم الطبال:د: "موال أندلسي"، ق: " خريف قديم "، ص: 20.

هذا الأخير يقدم لأمته بديلا روحيا يستطيع أن يخرجها من حمأة ركودها، يقول الشاعر عبد الكريم الطبال:

أفكر في البحر

كيف أطوف

قامته

ثمّ لا شيء

يحجبُ عنّي السّماء

أو أكونُ هشيما[384]

يسعى الشاعر في هذه القصيدة إلى العروج إلى أعلى رتبة من المنازل الصوفية "سدرة المنتهى"، والتي تكررت مرتين في القصيدة، مرة تبدو فيها محاولة الذات الشاعرة لا تتجاوز حجم حصاة ملقاة في رمال شاطئ كبير؛ فهمه هنا منصب في التفكير في سدرة المنتهى وفي كيفية الوصول إليها، وهذا موقف صوفي محض. ومرة تسفر فيها الذات المبدعة عن حنينها وشوقها إلى الإيواء في رحاب سدرة المنتهى.

- **خلاصة :**

يتبين أن توظيف الشاعرين محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال للمصطلحات الصوفية لم يكن زخرفا لتأتيت لغتهما وتجويدها، وإنما كان بهدف تجاوز العجز الذي تعانيه هذه اللغة، كما أن اجتهادهما في توظيفها قد أبلغهما إلى مقام إفراغ هذه المصطلحات من شحنتها الغيبية وملئها بقضايا معاصرة، مما يجعلهما فاعلين مؤثرين في واقعهما وليس مجرد متأثرين. فترى الشاعرين يصيحان في أودية الإبداع الصوفي

[384]- عبدالكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د: "شجر البياض"، ق: "عروج"، ج 228.

بشتى تلاوينه صياحا يعود عليهما بصدى هذه التجارب الإبداعية، وهي متلبسة بثوب جديد لا يخفي عنها أصلها الذي يسجل حضوره غيابا وغيابه حضورا ضمن شعر الشاعرين.

3- تجليات الدم في متن الشاعرين :

لم يعد الشعر عند الشاعر المغربي المعاصر مجرد كلام منظوم يدل على معنى، وتكتسي فيه القافية والوزن تلك القيمة التي احتفي بها قديما، وليس تلك الصناعة التي تنافس فيها أرباب الفصاحة والبيان. ولا ذلك القول الذي استوفى شروط عمود الشعر، أو تلك اللغة الواصفة، والتصوير البليغ. بل إن هؤلاء الشعراء "يعتبرون الشعر ولادة ذاتية عسيرة، وقولا نازفا، وتعبيرا ملونا بدم الشاعر، وجرحا يسيل ولا يلتئم، ونغما مصدره نبض قلب الشاعر المتألم"[385].

تولدت هذه القرابة الدموية بين الشاعر المغربي وشعره من رحم المرجعية الصوفية، حيث إنه "في موقف مأساوي لا ينسى، يحفظه تاريخ التصوف، اختار الحسين بن منصور الحلاج، أن يكون دمه ثمنا لسيرته الروحية، ولأقواله التي نقلت أحواله. فأما الموقف فهو لحظة الشروع في قتل الحلاج بعد اتهامه بالشطح الخارج عن الدين، وأما الذي جعل ذلك الموقف لحظة تاريخية لا تنسى، لها قيمتها، هو أن هذا الإمام الصوفي دافع عن سلامة عقيدته...وصلى ركعتين قبل تنفيذ الحكم فيه، وترك عبارة مأثورة قالها بعد صلاته: (ركعتان لا يصح وضوؤهما إلا بالدم)"[386].

إن الشاعرين محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال قد تأثرا بهذه الثقافة، فهما شديدا الارتباط بالتراث الصوفي، ولا غرابة أن نجد معجمهما ينزف دما لبناء دلالة بعض قصائدهم. فالشعر بهذا المفهوم "هو تأريخ للسيرة الروحية لصاحبه، وهو كشف

[385]- محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر(المفاهيم والتجليات)، ص: 126.
[386]- المرجع السابق، ص: 130.

عن أشواق الشاعر المستترة، ونقل لرؤاه الخاصة، وتعبير عن مواقفه الوجودية التأملية، التي تتعارض مع نظرة المجتمع للإنسان، وعلاقته بذاته وبمن حوله"[387].

يؤكد محمد بنعمارة أنه ليس من قبيل الصدفة أن يستفتح السرغيني ديوانه "ويكون إحراق أسمائه الآتية" بنص يتصدر نصوص هذه المجموعة موسوم بعنوان "أخطاء الدم" وليس مندهشا من أن يستهل الشاعر مطلع هذا النص من هذا الديوان بالإشارة إلى صلة الخطايا بالدم.[388]

من غليان الدم كان خطأ السعر الحراريَّ وكان خطئي من التواتر.[389]

الدم هو سر الحياة والسائل الذي يختزل كل مكوناتها، ينبض بفضله القلب ويستمد الجسد منه دفئه، فحياة الإنسان رهينة بتلك الدورة الدموية المعجزة في جسد الإنسان، والتي تدور فيه حسب نظام دقيق محكم ينبئ بعظمة الخالق. والشعر بالنسبة للسرغيني هو الدم الذي يمنح الحياة للواقع الذي لطخه الناس بأخطائهم وأفاعيلهم، ويريده الشاعر دما ملتهبا يغلي بنار الغيرة على المقدسات والمحارم يصدح بقوة الصمود والتغيير ليطهر الأرض من مظاهر الخطيئة؛ من الحقد والكراهية والبغضاء التي تدعو إلى إهدار حق الدم المقدس.

لا يفوتنا في هذا المقام أن نضم صوتنا إلى صوت الشاعر محمد بنعمارة على أن عنوان قصيدة "أخطاء الدم" "يؤرخ لحياة الإنسان منذ بدء الخليقة فوق الأرض ويعيد أخطاء الدم المتواترة في العالم السفلي إلى خطيئة قابيل الأولى التي كانت أصل إبطال حق الدم"[390]. إذ يحيلنا على وقوع أكبر خطيئة ارتكبت في حق الإنسان؛ إنها خطيئة قابيل عندما سولت له نفسه قتل أخيه هابيل حسدا من عند نفسه، وتركه فوق الثرى إلى أن سخر الله له غرابا ليريه طريقة الدّفن. ومنذ ذلك الحين نزل الوعيد الإلهي الشديد لكل من سولت له نفسه إهراق هذا الدم بغير حق. يقول الشاعر محمد السرغيني:

---

[387]- المرجع نفسه، ص: 134.
[388]- انظر، محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر،ص: 135.
[389]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، د." ويكون إحراق أسمائه الآتية"، ق: "أخطاء الدم"، ج 7/1.
[390]- محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص: 136.

وكلما تثاءب الإيقاع غاص الدم في إيمائه. شق عصا الطاعة

(كم شققتها فالتأمت !) خطيئة تجب ما قبل الخطيئة ولا كمال في الدم ولا كمال في الغفران.[391]

هكذا شق الإنسان عصا الطاعة وتجرد من إنسانيته الطيبة وحمل سلاح الطمع والكراهية، وأهدر دم أخيه الإنسان لعرض من الدنيا قليل، فغاص الواقع في بركة الدم.

يعيش الشاعر في هذا المقطع تجربة حزينة تقشعر لها الجلود، ولا يمكن تصور شدة وطأتها على وجدان الشاعر إلا من خلال الوقوف على مصطلح "الكمال" الذي وظفه، حيث إنه يحبل بمعاني كثيفة ومتلبدة، تحتاج إلى أكثر من وقفة لفك طلاسيمها، يقول الشاعر (لا كمال في الدم ولا كمال في الغفران). يدل هنا "الكمال" على علو همة الشاعر وطموحه إلى تحققه على أرض الواقع، لكن هيهات أن يتحقق ذلك في العالم السفلي.

إن استعمال مصطلح الكمال منفيا (لا كمال...ولا كمال) دليل على ألم الشاعر واكتوائه بلظى هذا العالم الذي لاحظ للكمال فيه؛ إذ يستعيد الشاعر في هذا المقطع قصة آدم عليه السلام الذي أودى به خطؤه إلى النزول إلى العالم السفلي بعد أن كان منعما في عالم الفردوس العلوي حيث لا شقاء ولا ابتلاء.

فرغم مغفرة الله له إلا أنها لم تكن كفيلة لإعادته إلى الجنة في الحياة الدنيا (لا كمال في الغفران). وهكذا فإن الشاعر يسعى جاهدا في تجربته إلى بلوغ مراتب الكمال واستعادة الفردوس المفقود، لكنه يصطدم بصخرة الواقع لتستمر معاناته وشقاؤه، فيحترق بدم كتابته حيث (لا كمال في الدم).

يتكرر مصطلح "الدم" كثيرا في متون الشاعر السرغيني، قد نفهم منه دلالات تتعلق بتجربة الكتابة لديه تشبه إلى حد كبير تجربة المتصوفة في تعاملهم مع اللغة، ففي

[391]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، د:" ويكون إحراق أسمائه الآتية"، ق:" أخطاء الدم"، ج 8/1.

قصيدة "بردها وسلامها" يرى الشاعر أن شعره ما هو إلا ذلك الدم الذي يجري في عروقه:

ورأيت في دمها الكتابة كالتوابل للحواس،

وسلطة التقدير للموروث، فاخترت الإمارة للأمير.[392]

إن الكتابة جزء من كيان الشاعر تنطلق من ذاته وإلى ذاته، بل هي ذلك الدم الذي يسكن في شراييه، إنها إكسير حياته.

ويرى أيضا النصوص المؤولة في دم التجربة التي يتحدث عنها:

ورأيت في دمها حريق النصّ والتأويل منكبّ على تلميع وجه
عَتاده السّيء.
يلغي مواعده. يضيق الثوب عن أحيازه. محشوّ ة برموزها الدمية.
محشوة تلك الأصابع من أظافرها القريبة. قبضة الإيمان محكمة.[393]

فرؤية الشاعر في هذا النص واسعة تشمل (الدم، وحريق النص، والتأويل، والثوب الضيق، والرموز الدمية). ولها دلالات كثيفة غنية بالمعاني الروحية والشعرية العميقة، فالشاعر مسكون بهاجس الكتابة والتأويل. يبدو قصور اللغة أمام اتساع رؤية الشاعر السرغيني واضحا في عبارة (يضيق الثوب عن أحيازه)، فأحياز تجربة السرغيني ممتدة إلى اللامنتهى لا تعترف بالحدود والفواصل. لذلك حشاها بالرموز الدموية التي تغذيها عروق تجربته الإنسانية والروحية.

إذا كان محمد السرغيني قد أحالنا في تجربة كتابته بالدم على قصة آدم وابنيه قابيل وهابيل. فإن عبد الكريم الطبال قد استحضر الذاكرة الثقافية الصوفية المهدورة الدم، ويتغنى بأحد أقطابها الذي قادته قدماه إلى إراقة دمه.

---

[392]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، د: "ويكون إحراق أسمائه الآتية"، ق: "بردها وسلامها"، ج 33/1.
[393]- المرجع نفسه، ج 35/1.

يقول عبد الكريم الطبال:

أنقل الخطو

من حجر وضباب

إلى قدمي

فيئن دمي[394]

يقول الحلاج:

إلى حتفي سعى قدمـــي أرى قدمي قد أراق دمـــــي

إذا عقدنا مقاربة بين قول الحلاج وقول الطبال سنخلص إلى تلك العلاقة الوطيدة بين الشعر المغربي المعاصر بالتصوف، حيث إن "ذاكرة الشاعر المعاصر موصولة الأسباب بالمرجعية الصوفية، تحاورها وتستحضر مفاهيمها، ومعانيها، وأساليب كتابتها عن طريق الغوص في أبعاد تلك التجربة".[395]

يشيد الطبال في هذه الأبيات بموقف الحلاج الذي قاده إيمانه بأفكاره ومواقفه إلى حتفه، ويعترف كذلك بمعاناته الشاقة مع تجربته اللغوية التي يئن دمه من ثقل وطأتها. حيث نجد الشاعر في موضع آخر في قلق وجودي صارخ نتيجة الأسئلة الجوهرية التي تساوره والتي تتعلق بتجربة نسيانه للغة ومحاولة الذات اقتحام لحظة التذكر وتتأهب لاستقبال الفتوحات الشعرية ليعبر عنها بدم قلبه، فيقول:

وكيف أبدأ السلام

ولغتي نسيتها منذ ابتداء الفتح؟

أيتها الحدود الفاتحة

---

[394]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د: "عابر سبيل"، ق: "الحقيقة"، ج 262/1.

[395]- محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص: 142.

أراك الآن تسكنين في دمي

تبعثرين فيه كل شيء

وتغرسين في البستان شجرا غريبا

وتعصفين في الأعشاش

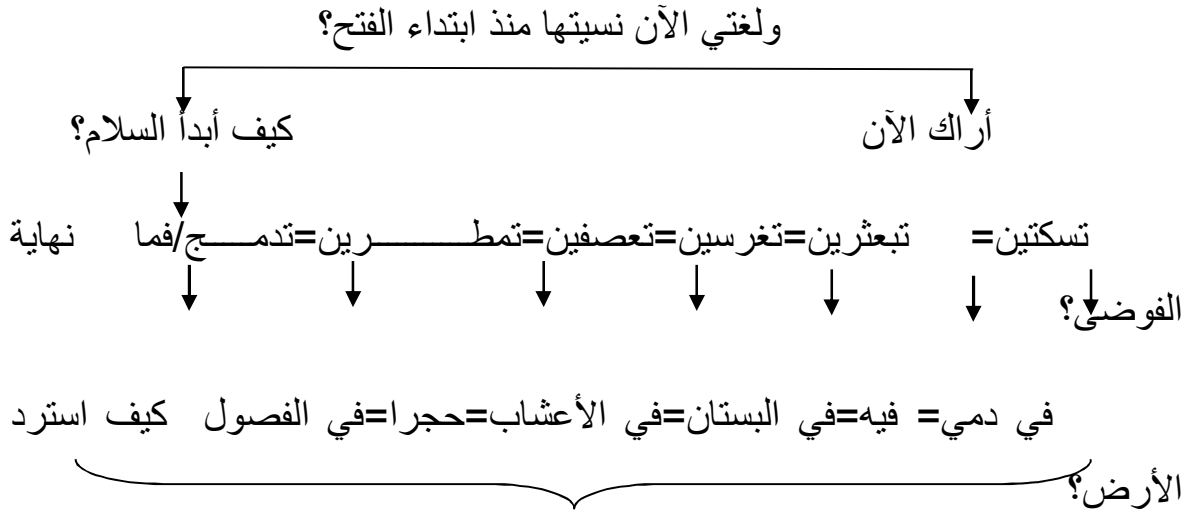
وتمطرين حجرا

وتدمجين الفصل في الفصول

فما نهاية الفوضى؟

وكيف استر الأرض؟[396]

يمكن دراسة هذا المقطع المتوازي تركيبيا من خلال الترسيمة التالية:



الكتابة بدم القلب

[396]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د: "البستان". ق: "خارطة جديدة"، ج 1/232-233.

لا ريب في "أن النحو الشعري يمارس فعله في مساحة أوسع من الجملة، حيث تصبح مؤشرات التعلق النحوي من أبرز الأسس المسهمة في بناء وحدة النص عبر سلسلة من المتواليات المتوازية"[397].

لقد أكسب المستوى التركيبي - من بنية التوازي - النص جرسا إيقاعيا وقوة دلالية أغنت شعريته، حيث يتشكل من أطراف متماثلة ترتد في مجملها إلى سياق التجربة الشعرية لدى عبد الكريم الطبال. ويتضح من خلال التأمل في هذه المتتاليات أنها تتحقق في مواقع متوازية جاءت عبارة عن أفعال مضارعة، تبعثر أشياء الوجود وتعصف بها وتمطر على اللغة المحدودة حجرا لتخلق منها وجودا تعبيريا خصبا تغذيه أمطار الرؤيا القلبية التي لا تنفصل عن هواجس الدم عنده.

إن الاقتراب من بركة الدم عند الطبال هو نفسه الإحساس بالشعر وبهما يتقدم الشاعر إلى الشجرة ليقطف فاكهتها المحرمة، وليكون كآدم الذي أنزلته نزوته من عالم الغيب إلى عالم الشهادة؛ العالم السفلي ليستعيد تجربة الفردوس المفقود، إنها تجربة الشاعر والمتصوف معا.

يماثل وقوف عبد الكريم الطبال على تخوم الوجود واختراق عوالمه وقوفه على حدود اللغة وكشف أسرارها. وبالتأمل والتملي في هذين العالمين يتأهب ليغرس بستان الشعر الممتلئ بالأشجار الظليلة الطيبة الثمار، يسقيها بدم تجربته، هذه التجربة الروحية المغتربة والتي تذكرنا بالاغتراب الصوفي؛ اغتراب وجودي نابع من عمق السؤال الذي يسكن أوصال الشاعر (كيف استرد الأرض؟) والذي ينتظر جوابا صوفيا بعيد الإيحاء؛ فالشاعر هنا تائه في بستان الشعر الكثيف يبحث عن أثر يوصله إلى رؤية بزوغ فجر الحرية الحقيقية، يبقى هذا الأمل في نظره معلقا إلى حين استتباب السلام في الأرض، ونهاية الفوضى التي تهز أركان العالم العربي، وكأن الفوضى هي المبدأ الأساس فيه ! فوضى أخلاقية، فوضى سياسية...(فما نهاية هذه الفوضى؟).

[397]- محمد الكنوني: شعرية القصيدة المغربية المعاصرة،دراسة أسلوبية. ص: 179.

الفصل الرابع:

الصورة الشعرية والعوالم الصوفية

1- تجليات التشبيه :

- **التشبيه بالأداة :**

يقول محمد السرغيني في قصيدته الموبذان:

(كبار النفوس ذابوا كالشمع ذابوا) عيبها بردها

وما قتل النار سوى رائها ونون الوقاية

ومراثٍ لقطيّة.

رابط الجأش يقرّ المصلوب كرها بما في

جبة العصر[398]

يبدو التعبير في هذه الصورة التشبيهية بسيطا مؤلوفا، حيث أطلقت بطريقة مرسلة لأن الأداة فيها جاءت لتقيم علاقة بين طرفي التشبيه. بينما تنطوي ببساطتها على علاقات معقدة ومتشابكة، تهدف إلى تعميق حجم المأساة التي يعيشها الشاعر الذي ما هو إلا معادل موضوعي للإنسان المثقف، الذي يحمل هم التغيير والإصلاح. إنهم (كبار النفوس) الذين يبذلون مهجة أرواحهم في سبيل تنوير عقول الناس والأخذ بأيديهم من براثين التخلف والجهل، فإذ كان المشبه به (الشمعة) شيئا أو مادة قابلة للاشتعال، وخلقت لتحرق ويستضاء بنورها. فإن المشبه (كبار النفوس)؛ هم أجساد خلقت في أحسن تقويم، وخلقت لتؤدي الرسالة الإصلاحية المنوطة بها، إنهم أصحاب نفوس مطمئنة تخلت عن ملذاتها وشهواتها لتحمل شهوة الكشف والتغيير.

تستدعي هذه الصورة التشبيهية الكثيفة الزاخرة بالعطاء الفني الرمزين الديني والأسطوري؛ الممثلين في قصة إبراهيم مع قومه، والنار المقدسة في أسطورة برومثيوس، حيث إن وجاق الصورة تعايشت فيها النار بما تحمله من متناقضات؛ الاحتراق والمحو والذوبان المصرح به في النص ودلالة النور والخير المطلق الذي جاء مستبطنا يحتاج إلى تأويل. فهذه الصورة تنسق بين الكائنات والأشياء وفق رؤية صوفية جمالية تمزج الحي المتحرك (كبار النفوس) بالجامد (الشمعة)، ولم يختر الشاعر هذه العناصر اعتباطا لتكوين صورته بل اختارها عن وعي ينم عن تجربته الفريدة ويعكس حسه الصوفي، ما أتاح له إنتاج صورة طريفة من أشياء بسيطة.

فمصطلح النفوس القابع في الصورة؛ هو مصطلح صوفي يرشح بنفحات روحية عطرة زكت أرجاء القصيدة برمتها. يعرف الجرجاني صاحب التعريفات مصطلح "النفس" تعريفا صوفيا يقول: "النفس وهو الجوهر البخاري اللطيف الحامل لقوة الحياة والحس والحركة الإرادية...فهو جوهر مشرق للبدن.

ويقسمها تقسيما أفاده من القرآن الكريم:

[398]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة. د:" ويكون إحراق أسمائه الآتية". ق:" الموبذان". ج115/1.

النفس الأمارة: وهي التي تميل إلى الطبيعة البدنية وتأمر باللذات والشهوات الحسية.

النفس اللوامة: وهي التي تنورت بنور القلب تذر ما تنبهت به عن سنة الغفلة كلما صدرت عنها سيئة بحكم جبلتها الظلمانية أخذت تلوم نفسها وتنوب عنها.

النفس المطمئنة: وهي التي تنورت بنور القلب حتى انخلعت عن صفاتها الذميمة وتخلقت بالأخلاق الحميدة.[399]

كذلك الأمر بالنسبة لرمز الشمعة الذي نجده عند الحلاج وفريد الدين العطار في قصتيهما مع الفراش. مما يدل على أن فضاء الصورة عند السرغيني ممتد من زمنه الراهن إلى الزمن الماضي ليتغدى من جذور التصوف، وليؤسس للزمن الآتي. لذلك ترتبط الشمعة بذاته المحترقة التي تشع بالضوء والنور الذي سينير المستقبل.

يقول الشاعر السرغيني في موضع آخر، في قصيدته "الكائن السبإي":

عجزي وأنا في كرسيّ محجوز

طاف كالزيت على وجه الماء

طاف كالتيجان المنهارة

ينعاني "باب المحروق" وينعاني ظلي للنافذة المهجورة.[400]

يمكن أن نعيد صياغة هذا المقطع في ترسيمة، لنتمثل الدقة المتناهية التي بني بها حيث تحكمت فيه بنية التوازي؛ وذلك بارتداد مجموعة من الأطراف المتوازية إلى فاعلية ضمير المتكلم:

طاف كالزيت ⟵ على وجه الماء

طاف كالتيجان ⟵ على وجه الماء

[399]- الشريف الجرجاني: التعريفات. مكتبة لبنان – بيروت، ط جديدة 1985. ص: 312-313.

[400]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة. د: "الكائن السبإي". ق: "الكائن السبإي". ج207/1.

عجزي وأنا في كرسي محجوز ينعاني في باب المحروق←

(ضمير المتكلم) ينعاني في ظلي← للنافذة المهجور

ما نتبينه من هذه البنية المتوازية هو أن ضمير المتكلم يخفي حضور الواقع المأزوم للأمة العربية، الذي نستشفه من عمق الاغتراب والمأساة الذي تترنح بها ذات الشاعر نتيجة صلب أحد الأعلام المشهورة بعلمها وتصوفها، ومواراة جثمانه في باب المحروق بفاس، إنه لسان الدين بن الخطيب الذي أحرقته أفكاره ومواقفه ليكون رماده سمادا للأرض. لقد صبغت هذه الذكرى المريرة الصور التشبيهية بصبغة الاغتراب الوجودي. فالشاعر غريب في وطنه العربي، مشلول على كرسي محجوز أغرقه الحزن فلم يجد سبيلا لإخفائه، فطغى على صور القصيدة، التي تنضح بدلالات العجز والانهيار والهجر. لينقل حاله العارفة المكتوية من لهيب الواقع إلى حال جماعية يتقاسمها مع أبناء جلدته ليكونوا وعيا بوجودهم ومصيرهم.

لم يجد الشاعر خيرا من التشبيه لنقل حاله إلى المتلقي، فأطلق زفراته عبر صور تشبيهية مرسلة تتحكم في عقدها أداة التشبيه (الكاف). ويتحدد عند معاينة هذه الصور التي تكون في مجملها صورة تشبيهية مركبة تند بمعاني الضياع الحقيقي الذي يعانيه الشاعر؛ فهو عاجز على كرسيه المحجوز، يبدو أن السكون لا يبارحه وهنا تأخذ الذات في حركتها الجدلية مع واقعها تواجدا أكثر بعدا ومرارة، يستحضر فاجعة اغتيال رموز العلم والمعرفة، وبالتالي دمار الواقع ودمار الذات الحتمي. فبعد أن تجرعت الصور غصص الفاجعة، اشتدت الحالة الاغترابية للمضمون الشعري، وأصبحت الذات مهزوزة منخورة لا تقوى على الحركة، يتهددها الضياع والتيه والفقدان.

يواصل الشاعر في هذه الصور الاسترجاعية سفره الصوفي في جسد التراث على متن رموزه المشرقة حاملا معه همومه واغترابه الوجودي. لعله يتواصل مع هذه الشخصيات التراثية لتأسيس عوالم روحية تكون بديلا لهذا التيه والتشظي. ويستمر السرغيني في سفره الصوفي في أدغال الشعر متثاقل الخطى فوق شظايا زجاج الزمن

المر، الذي أدماه وترك فيه جروحا عميقة انبثقت عنها مظاهر شعرية مغتربة، ترجح اليأس الذي منيت به الذات بعد هذه الحال المأزومة التي وصل إليها الواقع العربي، حيث دب القنوط في أوصال الشاعر من هذا المحيط ليجد نفسه جريحا مكسور الجناح لا يستطيع القفز لتجاوز حال الفراغ والركود. وهذا ما تؤكده الصور التي يقول فيها الشاعر:

زمن كشظايا الزجاج أعاد الغراء له السبك. يسدل

أستاره الليل.[401]

يشبه الشاعر في هذه الصورة الزمن بشظايا الزجاج، لكن شظايا الزجاج تشكل فقط عنصرا من عناصر المشبه به. إذ لا تستقيم الدلالة به وحده ولا يتحقق المعنى في ذهن المتلقي إلا بواسطة عناصر المشبه به الأخرى التي تسفر عن علاقة المشابهة بين طرفي التشبيه، حيث إننا بذلك نتمكن من استشعار جمالية الصورة، ونحس بوقعها في النفس إحساسا يضاهي ما نشعر به ونحن مجروحين بحدّ قساوة الزمن الذي هو (كشظايا زجاج) مهمومين يائسين من انبجاس قبس النور (يسدل أستاره الليل).

لقد جاءت هذه الصورة التشبيهية المضعفة* ترفل في ثوب الشعرية الباذخ. عكس ما نعتت به في البلاغة القديمة* حيث جاءت مكثفة أتاحت إنتاج دلالات إيحائية عميقة، تفصح بشكل واضح عن مدى إفادة السرغيني من عمق التجربة الصوفية في تشكيل نسيجه الشعري.

يقول الشاعر عبد الكريم الطبال في قصيدته "الفصل الخامس":

السفر الطويل مهنة العشاق والغجرْ

أحبّ كالأحباب أن أطلّ من أجفان الريح والقطار

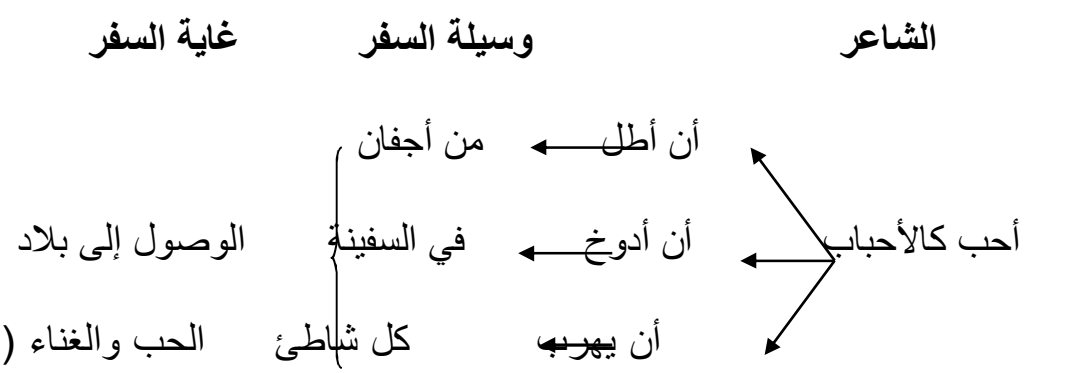
[401]-محمد السرغيني: الأعمال الكاملة. د: "من فعل هذا بجماجمكم". ": "الخمّار". ج 71/2.

أحب أن أدوخ في السفينة التي ترحل عبر الليل والنهار أحب أن يهرب

كل شاطئ إلى أحضان البحر

لأن الطير والأحباب ارتحلوا إلى بلاد الحب والغناء.[402]

يبدو أن الشاعر من خلال اختياره لعنوان قصيدته ينشد التحرر من ضيق الوجود الذي لا يعترف إلا بفصول أربعة. فخلقت مخيلته فصلا خامسا يقع خارج منطق الموجود. لتكون لنا فاعلية الخيال صورا تتضافر فيها مكونات خارج مرئية ترتكز في بعدها الخيالي على الذوق وعلى الحقائق الروحية.



فما الشاعر في هذه الصورة إلا رحالة منهمك في سفر روحي وجودي، فهو يشبه أحبابه المتصوفة، لا يسافر في المعلوم المتشيئ، إنه سفر خارق تطوى له المسافات في الأرض لأن الشاعر يطل فيه من خلال القطار، ويجوب عالم السماء لأنه يطل من أجفان الريح، مسافة هذا السفر حياة الشاعر بأكملها؛ فهو من خلال رحلته هاته، التي لا تنتهي إلا بانتهاء أجله يحاول الانفلات من ربقة المعقول نشدانا لعالم أرحب يتجاوز العالم المادي. فالطبال ربان سفينته الشعرية التي يجوب بها أقطار الكون عبر المتناقضات (الليل/النهار) والمتنافرات (الشاطئ/أحضان البحر) ليجعلها تأتي على النحو الذي تصهر فيه الثنائيات على أنها مجموع أشياء قابلة للتطويع والانسجام عن طريق الخلق الجمالي.

---

[402]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة. د: "الأشياء المنكسرة". ق: "الفصل الخامس". ج 144/1.

* صور تشبيهية جزئية يحبل بها النص تكون فيما بينها صورة تشبيهية مضعفة.

* البلاغة القديمة أقلت من شأن التشبيه المرسل.

يشتاق الشاعر المفعم قلبه بالحب للقاء الأحباب في بلاد الحب رغم طول ومشقة السفر، فعزمه لا توقفه غربة فهو يمضي في مواصلة رحلته الشيقة نحو غايته المنشودة. يمثل الحب الحجر الأساس لبناء الصورة التشبيهية، ووسيلة للوصول وغايته، وهو أيضا الزاد الذي يحمله على أكتافه للاستقواء على تجاوز عقبات السفر، يقول عبد الكريم الطبال في قصيدته "فراشات":

اسم على جذع لصيق أليفه:

طيران يختبئان في عش الجمال

يتناجيان بلا مدى. فكأنما

خرجا على حكم الليالي والمحال[403].

تتراكم في هذه الصورة التشبيهية عدة رموز صوفية وغير صوفية تنتظم في خيط رموزها الطبيعية، تتآلف لبناء المعنى الشعري.

تقوم الأداة (كأن) بالربط بين مجموعة من العناصر الحسية والمجردة التي ينقلها فعل يتناجيان، حيث ينقل الألفاظ الحسية المركبة المكونة لطرف المشبه (طَيْرَانِ _ عشق طائر) إلى تركيب لفظي تجريدي آخر يمثل المشبه به (حكم الليالي والمحال). ففعل المناجاة (يتناجيان) يوجد الإنسان بالعالم العلوي، ويجعله يستشعر ويفتتن بجلال وجمال وعظمة الخالق المتجلي في ما أوجده من أشياء في هذا العالم المتجدد تحت أنواره القدسية. فرؤية الطبال هذه تستند إلى الرؤية الصوفية الجمالية التي "تضع الإنسان خارج الحدود المغلقة لتقيم، وتجعل علاقته بكل من الألوهية والعالم وعلاقة فنية متجددة، وفي لغة متجددة، تكشف له عن أسرار تشده إلى أعماق وجودية لم يألفها من قبل"[404].

---

[403]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة. د: "شجر البياض". ق: "فراشات". ج 20/2.

[404]- أحمد لحاج آيت وارهام : الرؤية الصوفية للجمال منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية. ص: 223.

يرى الطبال الطبيعة في هذه الصورة الشعرية بمنظار صوفي (عش الجمال) يحاول أن يمنحها قيما جمالية تخرج بها عن حدود القيم السائدة إلى رحاب الجمال الأزلي.

يقول الشاعر محمد السرغيني:

مخيف أنا كما فرس البحر

أنيس أنا كما زهرة الأوركيد.[405]

تستمد الصورة التشبيهية هنا قوتها من قدرتها على استيعاب عالمين متناقضين يستتران وراء ثنائية صوفية (الأنس والخوف)، تعم أنوار جمالها عناصر الصورة كلها، إنهما عالم الخير والشر؛ عالم الأنس والاستلذاذ بالبواعث الدالة على الخير، وعالم الخوف والفزع الناتج عن فقدان السكينة والأمان من الواقع المعاش.

يطفح التشبيه بنزعة ضدية صارخة (مخيف أنا كما فرس البحر ≠ أنيس أنا كما زهرة الأوركيد) ناتج عن رغبة عارمة من لدن الشاعر في الارتقاء وبلوغ مراتب الأنس بالانقطاع عن عالم الصراع والتناقض، وعالم الرعب والذعر الذي يعيش فيه الإنسان تائها حيرانا بين إيقاع الروح والشوق إلى العالم العلوي والانجذاب إلى المادة والاندحار في العالم السفلي.

وإن كانت هذه الصورة التشبيهية المركبة من تشبيهين مرسلين تعكس هذا التضاد الذي أشرنا إليه. فإن الدلالة لا تتم بهما دون الوقوف على بعض الدوال الأخرى التي جاءت محملة بالشحنة الإيحائية للصورة، والتي لا يمكن عزلها عن السياق العام للقصيدة، ومن هنا نؤكد عدم جدوى دراسة الصورة الشعرية مجزأة، فالقصيدة صورة كلية مركبة تتفاعل فيها مجموع الصور الجزئية، التي إن عزلت تكون جوفاء تؤدي إلى ضياع المعنى؛ فكون القصيدة فسيح قابل لاستيعاب مكونات وصور متعددة تمنحها جمالية وفرادة وتجعلها كيانا منفتحا قابلا لتأويلات متعددة. وإذا عدنا إلى الدوال

[405]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة. د: "بحار جبل قاف". ق: "البطريق". ج 131/2.

المتعايشة في النص سنجدها تعمق الإحساس بطغيان المادي الموحش، الذي يغلب عالم الشر في الأرض يقول الشاعر:

لا تقتلوا اعتذارا من الداخل

في ظله

فرائحة "السقط"

على نابه

وتصاريح بدفن الموتى

يا قارئ الزبور أجرني !

من عذاب التخميس

كل قراءة قابل وقتها

...

وكتاب معبأ بالغرابيب

كتاب وجيفة

بين أيدي البطارقة[406]

تزداد دلالة الصورة التشبيهية السالفة بريقا بهذا المقطع التابع لها والذي يجلي الثنائية الضدية التي تحملها. إلا أن رائحة الشر والدنس تفوح من هذا المقطع (رائحة السقط، تصاريح بدفن الموتى، الغرابيب، جيفة) بينما يخفت معجم الروح والمقدس (الزابور – كتاب). يتعايش معجم الأنس ومعجم الخوف في النص الشعري ليفجرا صورا شعرية محملة بانفعالات مكلومة، ونفسية متشائمة من هذا الواقع الأليم، المليئ

[406]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة. د. "بحار جبل قاف". ق: "البطريق". ج 131/2-132.

بالغرابيب والتي هي نذير شؤم في ذاكرتنا الجمعية، حيث يعكس سوادها سواد الواقع وقتامته، كذلك فإن تعانق المقدس بالمدنس في النص (كتاب معبأ بالغرابيب) (كتاب وجيفة)، يوحي بالتناقض الذي يلف أرجاء الواقع.

- **التشبيه بدون أداة :**

في ديوان "من أعلى قمم الاحتيال فاس"، وفي مطولته "ولائم الأبواب والأولياء والأسماء"، يتماهى الشاعر مع مدينة فاس إلى حد الفناء مع فضاءاتها وأوليائها وزواياها بوصف دقيق لهذه الأفضية التي ترعرع فيها ورضع من زبيبة ثديها تكوينه العلمي والصوفي؛ يكلم أبوابها ويستمتع بجمالها الفاتن ويستحضر أولياءها وعظماءها ويشيد بمناقبهم، واسترسل في ذكر تفاصيلها التي تنم عن معرفته الدقيقة بالمدينة.

لم يكن موقف السرغيني من المدينة موقفا أحاديا أو ثنائيا، بل كان يتراوح بين الألفة والغربة، ألفة مرتبطة بوجود الشاعر وكينونته وتتعلق بهناءة عيش الطفولة. والغربة التي تتعلق بالاغتراب الوجودي للشاعر الذي تعمقه بعض الأفضية التي تحمل أحداثا أليمة، وكذلك باعتبارها مرتعا للمادة والمتناقضات. وبما أن موضوع المدينة متشعب الجوانب، ومتسع باتساع رقعتها فإن كل هذه العناصر أسهمت في تشكيل البعد الجمالي للصورة الشعرية عند السرغيني، ومن أمثلة ذلك نجده، يقول في قصيدته السالفة الذكر مستحضرا بابا من أبواب مدينة فاس:

باب السمارين:

صفصافة نواتها شمسية وصوتها مخنوق:

تشكو إلى الباب انخفاض الضغط وانتكاسة العناصر

هي إذن صاحبة الحانوت:

هي إذن بائعة الحانوت،

هي إذن بائعة الأقفال

لان لداوود حديدها ولم يلن لحزقيال

باب السمارين شكلت[407].

ينظر السرغيني إلى المكان "باب السمارين" نظرة صوفية عميقة تستبطن المكان، وتستنطق جماليته في صورة شعرية تناسق بين أشياء المكان وكائناته وفق رؤية جمالية تبعث إحساسا بالهدوء والسكينة، نشعر إزاءها أننا نعيش في حي غريب يزخر بألوان الدهشة والأنس، لأن باب السمارين تشبه شجرة الصفصاف الجميلة التي تسحر الناظر، والتي ترمز إلى العلو والسموق بطولها الشامخ. نواتها (باب السمارين) شمسية، رمز إلى سوق الذهب الموجود فيها. وصوتها مخنوق بنداءات الباعة وصوت المارين. فالشاعر ينقل لنا مشهدا حيا من مكان عاش فيه وتماهى معه حتى صار جزءا من كينونته. فالمكان عند المتصوفة "عبارة عن منزلة في البساط". يعني بساط الهيبة، والأنس الدائم لأهل الأدب جلساء الحق، ولهم فيه الاعتدال، والثبات، والسكون الظاهر، وسرعة الحركات في الباطن".[408]

لقد أحب الشاعر محمد السرغيني مدينة فاس حبا جما، وما هذه الصورة إلا غيض من فيض من حضور هذه المدينة العريقة في شعره، والديوان السالف الذكر "من أعلى قمم الاحتيال فاس" الذي أخذت منه هذا المقطع خير دليل على تعلقه الشديد بمدينة فاس.

يعشق الشاعر محبوبته الجميلة فاس فيشبهها بالصفصافة، ويحذف أداة التشبيه ليضفي على الصورة جمالية تعكس بهاء المكان، وليبعث في نفسية القارئ إحساسا بأن المشبه هو عين المشبه به من حيث الحمولة الدلالية. غير أن العلاقات بين العناصر المكونة لصور المقطع الكلية (باب السمارين، صفصافة، شمسية، صوتها، الضغط، انتكاسة العناصر، صاحبة الحانوت، بائعة الأقفال، داوود) علاقات متنافرة وبعيدة، استطاع الشاعر أن يؤالف بينها لتأسيس كون شعري بهي يمكن نعته بشعرية الفضاء

[407]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة. د. "من أعلى قمم الاحتيال فاس". ق: "ولائم الأبواب والأولياء والأسماء". ج260/2.
[408]- عبد الرزاق القاشاني: اصطلاحات الصوفية ويليه رشح الزلال. ص: 206.

تحتاج - من المتلقي- إلى جهد جهيد لكشف ثرائها. وبتقدمنا في قراءة المقطع نصطدم بسديم ضبابي يحجب عنا الرؤيا. فمن هي صاحبة الحانوت؟ ومن هي بائعة الأقفال؟ وما علاقتها بفضاء "باب السمارين"؟.

هذا الضباب وهذه الغيوم لا يستطيع أن يجلوها إلا متلق عاش في مدينة فاس، وتجول في فاس الجديد بحي الملاح حيث يوجد دكان بائعة الأقفال؛ وهي امرأة يهودية كان لها دكان في باب السمارين تبيع فيه كل ما يتعلق بالحديد من من أقفال وغيرها، وقد شكلت جزءا من ذاكرة باب السمارين. ثم إن تضايف شخصية نبي الله داوود عليه الصلاة والسلام، الذي ألان الله له الحديد مع بائعة الحديد، يشي بقدسية المكان في نفس وقلب الشاعر.

أما إذا تتبعنا ورود هذا النوع من التشبيه في شعر عبد الكريم الطبال سنجده بكثرة، فمثلا نلفي الشاعر في موقف يتغيا فيه الفرار والانفلات من ضيق المادة إلى رحابة الروح عبر سفر روحي يكون مطيّة للتحرر والانعتاق، فيقول:

الفرار

لا أقدر أن أتفرّس في الأشياء

كم من سهم يأتيني من أقواس الأشياء

كم من أغلال تلتف على عنقي من أيدي الأشياء

...

كم كانت تخدعني امرأة غيمة ضيف

الحق على صوت ولي قبضة ريح

الحسن على وجه ربيع رغوة بحر[409]

[409]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة. د: "الأشياء المنكسرة". ق: "مقاطع عن السفر". ج 110/1.

يرزح الشاعر في هذا المشهد تحت وطأة الواقع المتشيئ، وينشد التحرر من ربقته المتجسدة في الصور التالية (كم من أغلال تلتف على عنقي من أيدي الأشياء) نشدانا لعالم أرحب يتجاوز الأشياء، على النحو الذي تصهر في الذات وأشياء العالم وموضوعاته في مرجل الشعر اعتمادا على نشاط الخيال الذي يسوّ غ إمكانية أن يدرج الشاعر في الصورة مجردات ذات طبيعة غير مرئية في صورة مكونات مرئية. تتحقق حرية الشاعر عبر الفرار في مركبة الخيال إلى جوهر العالم لأن "حرية الشاعر في التعامل مع اللغة ليست إلا مظهرا لطبيعة النشاط التخيلي الذي يقوم عليه الشعر"[410]. لعل هذا ما يتمظهر من خلال الصورة التشبيهية التي تعمق حوار الشاعر مع أشياء الواقع بحساسية شعرية مرهفة، تستدعي المجرد والمحسوس عبر تعالق تندغم فيه الحدود بينها:

المشبهات		المشبهات بها
الحب	←	غيمة ضيف
الحق	←	قبضة ريح
الحسن	←	رغوة بحر

لقد عول الطبال على فاعلية الخيال شأنه شأن المتصوفة وجعله حجر الزاوية في بناء تجربته الشعرية، ما أدى إلى تقاطع التجربتين الصوفية والشعرية لأن كلا منهما اعتمد على فاعلية الخيال التي تقيهما من سهام المألوف وتعصمهما من تلافي المبتذل. كذلك تحدو الطبال رغبة عارمة في الفرار/السفر بمعناه الصوفي من أجل تجاوز حالة التيه وصولا إلى تحقيق حالة الارتواء الروحي.

إن لفظ الأشياء "الذي يتردد في أنحاء هذه القصيدة، والذي ينسحب على الكثير من نصوص هذا الديوان الذي سمي كذلك "الأشياء المنكسرة"، "يمكن قراءته في السياق الكلي للمجموعة على أنه رمز لهشاشة المادة والواقع والعالم والذات، وقابليتها السريعة

[410]- جابر عصفور: الصورة الفنية. ص: 119.

للانكسار إذا غاب عنها الجوهر. فلفظ "الأشياء" إذن يرادف "الحجب" التي يحاول السالك اختراقها للوصول إلى الكشف، أو هي "السوى" الذي ينازع الصوفي في وحدة المحبة، ويحاول طرحه والتخلص منه لتحقيق التوحيد الخالص عملا بالمبدإ الصوفي "التخلية قبل التحلية"، وهذا يعني أن لفظ "الأشياء" مكون من مكونات الرمز الصوفي أيضا"[411].

يقول عبد الكريم الطبال في قصيدته "السعادة":

كم ضحكنا - في الأيام السالفة

وما زلنا نضحك، نضحك

لا نعرف كيف سنبكي

كيف يكون المأتم

في هذا الوطن الباكي

نضحك. نضحك

في الشارع نمشي فإذا الشارع تابوت

نتأمل في الأشجار الموقوفة في الشارع

فإذا الأشجار مشانق تحملنا نحن الموتى

ننظر في الأمطار الساقطة على القلب

فإذا الأمطار مدامع القتلى

نضحك. نضحك

نتمعن في أوجهنا الضاحكة من الوجه

[411]- أحمد الصمدي: "ملامح الرؤية الصوفية في تجربة الأشياء المنكسرة". نخلة الفلوات" دراسات وشهادات في التجربة الشعرية لعبد الكريم الطبال. المكتب المركزي – فاس ، ط 2014/1. ص: 86.

فإذا أوجهنا لا نعرفها حتى في المستقبل

نضحك. نضحك

في المقهى نجلس فإذا المقهى قبر

نشرب كأس القهوة. فإذا القهوة دم

نتأمل النادل فإذا النادل جلاّد

ننظر في الملعقة المحجوبة في الكأس

فإذا الملعقة جهاز تسجيل

...

نضحك. نضحك

حتى فاضت أعيننا بالدمع

حتى انقلب الدمع إلى بحر

حتى رحل بنا الموج إلى قاع البحر[412]

إذا انطلقنا من العنوان ومطلع القصيدة باعتبارهما مؤشرين يساعدان على تحديد هوية النص والقبض على معناه، فإنه سيخيب أفق توقعنا لا محالة بسبب الفجوة التي يخلقها النص في نفسية المتلقي. فالعنوان يعد بمظاهر الفرح والسرور وبالسعادة الباعثة على الضحك والحبور، التي يند بها مطلع القصيدة كذلك بفضل تكرار فعل (الضحك) أربع مرات. في حين وبمجرد توغلنا في عالم القصيدة تبدو وكأنها غيمة صيف تحول النص إلى مأتم تتلون صوره بألوان البكاء والنحيب، إذ تنثال الصور التشبيهية لتنقل لنا الجو الجنائزي الرهيب بشكل فجائي يحول السعادة إلى شقاء ومرارة تغص بها نفس الشاعر المكلومة بمظاهر القسوة والقهر.

[412]- عبدالكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د: "الأشياء المنكسرة". ق: "السعادة" . ج 1/90-91.

لقد بني المشهد الشعري بلبنات تركيبية، وصور تشبيهية أرست الحال المأزومة التي منيت بها الذات، يمكن تمثيلها على الشكل التالي:

المشبهات		المشبهات بها
الشارع: مكان يدل على الحركة والدينامية	←	التابوت: شيء يدل على الموت
الأشجار: رمز للخصوبة والشموخ	←	مشانق: رمز للاغتيال والموت
الأمطار: رمز للحياة والنماء	←	مدامع: رمز للحزن والحسرة
المقهى: مكان رمز للدفء	←	قبر: مكان يرمز للموت
القهوة: سائل منشط	←	دم: سائل يرمز للقتل
النادل: رمز للوداعة واللطف	←	جلاد: رمز للظلم والجبروت
الملعقة: شيء يستفاد به	←	آلة تسجيل: رمز للتجسس والخيانة

تختزل هذه الصور التشبيهية أماكن وشخوص وأشياء جميلة (رمز للدفء والأنس والسعادة) وأشياء سالبة تختزل (الموت والدمار). حيث استطاع الشاعر بفضل فاعلية الانزياح إضفاء سمة غير متوقعة على أطراف المشبه، التي أفرغها من مدلولاتها الإيجابية (رمز للسعادة)، وألبسها سمات سالبة تحمل كل مظاهر القمع والقتل وأفضية لإراقة دم الكرامة؛ تختزلها معاني الموت القابعة في أطراف المشبه به.

تتكرر في أنحاء النص الشعري لازمة (نضحك، نضحك) التي تشد سلسلة الصور، فقد ساعدت الشاعر ليعبر بسخرية واضحة عن التناقض الصارخ النابع من فساد الواقع الذي حول كل ما هو جميل وبهي إلى حسرة ودموع. وهكذا فإن معاناة الشاعر هي معاناة نفسية وجودية تولدت عن إحساسه بشقاء العالم، أحدث في نفسيته شعورا رهيبا بالموت. فهل حضور الموت هنا يشير إلى العدمية واللاجدوى؟ أم أنه ورد بالمعنى الصوفي الذي يحمل في وريده بذرة الانبعاث كما جاء عند المتصوفة؟

يقول التلمساني:

شكا سقمـــــــه مُضَنَّى هواها صبابة فقالت له اصبر للصبابة أو مـــــت

فما عاش إلا مغرم مات في الهـــــوى بحبي وهذي في المحبين سنتـــــي

يتحول الموت، في هذا المسعى إلى فعل سعيد يرتهن به الطموح الصوفي، ويعلق عليه أمل العودة إلى الأصل الكلي الخالد أو إلى التوحد بذلك الأصل.[413]

2- تجليـــــــات الاستعـــــارة :

- **الجمع بين الروح والجسد :**

يقول عبد الكريم الطبال في قصيدة كرم بها الشاعر المغربي الراحل محمد بنعمارة، حيث جعل اسمه يتصدر القصيدة، وقد ضمنها الطبال رموزا صوفية ترشح بمعاني السمو والرفعة، ليعبر فيها عن مكانة هذا الشاعر ويخلد فيها ذكراه كأنه حي يرزق بيننا:

مئذنة

على حواف المنتهى

هي المشكاة

والسلاف

[413]- وفيق سليطين: الشعر والتصوف. دار الحوارللنشر والتوزيع ، اللاذقية – سورية. ط 2013/1. ص: 213.

وبستان الورد

في كل خفقة رياح

أو جناح

تعلن للأفلاك

والبرازخ

والعاشقين

عن خروج الطين

ودخول النور

للصلاة السادسة.[414]

تنقلنا هذه الصورة إلى عالمين مدهشين. أولهما هذا الجمع بين الحسي (مئذنة، مشكاة، بستان، جناح، الورد، الطين)، والمجرد (حواف المنتهى، البرازخ، النور، الصلاة السادسة). وثانيهما وهو الذي يغذي غرابتنا ويضاعف دهشتنا، توظيف الشاعر للعوالم الصوفية وجعلها فاعلة في تشييد صرح الاستعارة وإضفاء الجمالية عليها. فالمئذنة ما هي إلا رمز للشاعر محمد بنعمارة الشامخ بإبداعه وبحسه الصوفي الرقيق؛ وهو مشكاة أنار عتمة الوجود، وإبداعه سلاف يبعث النشوة في النفوس، وشعره بستان ورد يفوح عطرا ويتضوع عنبرا.

يعلن الشاعر حبه العميق لرفيق دربه محمد بنعمارة، الشيء الذي جعله يخرج هذه القصيدة بحرارة صوفية ذابت فيها ثنائية الجسد والروح؛ ذلك الجسد المادي الذي أنهكه الصوفية وابتعدوا عنه ليصلوا إلى الروح حيث مقام الكشف والجوهر. وقد جعل الطبال للمئذنة لسانا وشفتين وأسند إليها فاعلية الكلام الذي هو خصيصة إنسانية. لتعلن للعاشقين بل حتى للأشياء التي لا تملك حاسة السمع (للأفلاك والبرازخ) عن مفارقة

[414]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة. د: "آخر المساء". ق: "ذهاب الوقت". ج 348/1.

روح الشاعر لجسده الطيني المرتبط بالعالم السفلي المسنون والمرفوض، والدخول إلى عالم السكينة والطمأنينة.

إن الشاعر وظف مصطلحات ترتبط بالتجربة الصوفية كما أسلفت، واستعمل أيضا عبارة "الصلاة السادسة" لتوشيح الاستعارة، وتغذية المعاني الروحية وتقويتها وتغليبها على المعاني المادية مما زاد من طرافة وبهاء التصوير الشعري. وكذا ورود مصطلح البرازخ التي هي آخر درجات العلو، يبلغها الإنسان إذا تمكن نور العشق الإلهي من شغاف قلبه، فيرتقي إلى أعلى عليين. والطبال يجعل من هذه الرموز والمصطلحات الصوفية قالبا فارغا يملؤه بحالته النفسية المتأزمة من فراق الأحبة الأصفياء في هذا الواقع القاتم، فهو يتشوق إلى الخلاص من الواقع المادي ليعانق الواقع المثالي.

- **الجمع بين التاريخي والصوفي :**

يتطرق الطبال أيضا إلى ثنائية الروح والجسد في موضع آخر فيقول:

رب..

هذي الغبراء

ضاقت

على برعم ورد

وصادح في صباح

فأقلني

إلى سمائك

دمعة

ربّ ..

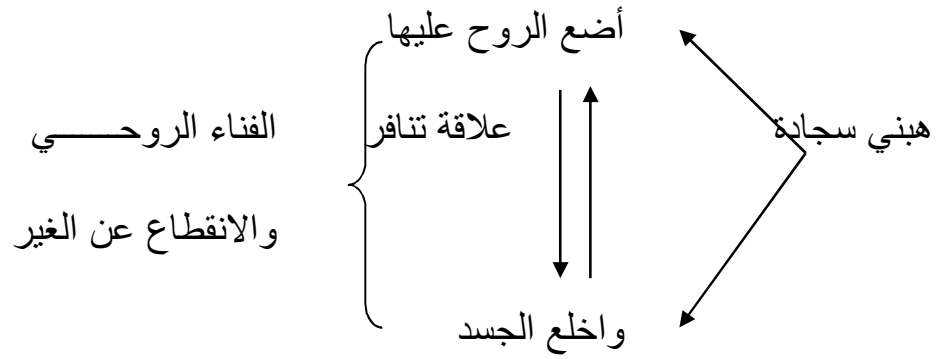
هبني سجادة

أضع الروح عليها

وأخلع الجسم[415]

تفوح هذه القصيدة بالنفس الصوفي، وبلغة الإنابة والتضرع إلى الله عز وجل، فبالإضافة إلى ذلك المعجم الصوفي الذي يشكل مكونا من مكونات الصورة الشعرية للقصيدة (رب، هبني، سجادة الروح، خلوتي، وجه الله...)، فإن أحاسيس الشاعر أو رؤاه التي يسيطر عليها طابع الكآبة والمأساة لما يكتنف هذا الواقع من نكبات وتطاحن على المصالح والنزوات الرعناء، دفعت الشاعر إلى استدعاء صورة حرب ضروس من الذاكرة التراثية "داحس والغبراء"، التي لمّح إليها الشاعر في قوله: (هذي الغبراء) كرمز لحاضر مفجع.

لقد استطاع الطبال من خلال الصورة الفنية التي أوردها (وهذي الغبراء ضاقت على برعم ورد وصادح في صباح) الإيحاء ببشاعة الواقع الراهن، حيث إن العرب عادوا إلى جاهليتهم الأولى، وجنحوا إلى الاقتتال والنزاع، الذي تسبب في تأزم الذات وضيقها، فيشرق التصوير الاستعاري ليجمع بين الماضي والحاضر ويضم كذلك المصطلح الصوفي باعتباره الملاذ من تعاسة هذا العالم. وهذا ما توحي به الصور الاستعارية التالية (رب هبني سجادة أضع الروح عليها وأخلع الجسم) يمكن توضيح عناصر هذه الصورة على الشكل التالي:



[415]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة. د: "آخر المساء". ق: "صلاة". ج 353/1.

توق الشاعر إلى التحرر من ثقل الجسد وشهواته وهمومه، جعله يشيئ الروح ويجعلها شيئا قابلا للوضع، ومن الجسد رداء قابلا للخلع.

فإذا كان الصوفي يرغب في التجرد من المادة والفناء في الذات الإلهية فناء روحيا ذوقيا، فإن الشاعر يرغب في التجرد من أزمة واقع لا أمل فيه للإصلاح، ولذلك التجأ إلى الدعاء باعتباره من الخيارات التي لجأ إليها كل الأنبياء والصالحين لإصلاح حال الأمة، فتضرع إلى خالقه عبر ضمير المتكلم، الذي ما هو في نهاية المطاف سوى ضمير الجماعة، لأن الشاعر يحمل هم الأمة جمعاء. لكي يتحقق لهذه الأمة الخروج من تفاهة الجسد والمادة لتفنى بقوة الحب في صلاة ليست مثل الصلوات التي لا خشوع ولا اطمئنان فيها، بل صلاة على سجادة ربانية من شأنها أن تطهر القلوب من أمراضها وترقى بالإنسانية إلى مقام الطهر والنقاء.

- **الصـــــــــورة المـــــــركبة :**

يقول الشاعر محمد السرغيني في قصيدة حافلة بالصور، وترشح بالنفس الصوفي:

تعترف اللغة أن آكل التفاحة

وظف في جسده أخطاءه. لغته الأخرى.

وكانت زيت "أرجان" محا الصدأ والعلامات.

هل خطأ أن تبلغ اللغة سنّ الرّشد؟

هل خطأ أن ينبت اليقطين في مغارة

وأن تكون بصمات الذئب في قميصها

كاذبة، والدّم في جبهتها

كذبت التفاحة،

وكذب التابوت والسفرة والعلامة.

الزّمن العنّين جاء بالبلاط، واحتفى

بالعقل في مجالس الغبطة والأنس

احتفى باللغة الهلام.

رأيت وهج الشعر في المؤمن والمرتاب

سد باب الليل بالنقيق

على قباب هذه المدينة المومس. يا قبابها

أخاف أن تطعمني لدودها الجبّانة.

قد كانت المدينة

لا تلبس المسموح

وخصرها سياجه الصبّار.

وعندما لبست اللحية والعمامة،

تبرجت عارية، وسكنت لغتها/الهلام.

أيتها الجماجم المنطفئة

يا شارة المرور في شواهد القبور

يندحر الإنسان في المجتمعات السكنية

وفي الأطفال،

يختصرون عمرهم في قسرة العمر الذي

سيأتي

يندحر الإنسان في بطاقة التعريف

والقيافة.

في رحلة الشتاء والصيف وفي لزوجة

التراب والمياه والغبار والعبارة

الحدباء والعبارة الثلجية.[416]

يتضمن النص حنينا بالغا وشوقا عارما إلى التوحد باللغة والفناء فيها، حيث استطاع الشاعر أن يمنحها قدرة هائلة على الانبثاق والتفجير؛ فتفجرت عيون الكلمة واتسعت مساحة نهر الدلالة، وقد مزج هذا الشوق وهذا الحنين باغتراب مكاني "المدينة"؛ إنه اغتراب صوفي شديد مطبوع برغبة قوية في الكشف عن واقع حضارة الإنسان المزيفة غمرها الشاعر بمواجيده الصوفية، وهيامه، ولوعته، الشيء الذي غذى صور النص.

يعد هذا النص، بدوره، دليلا على الصورة الرؤيا التي لا تقف عند حد معين من التأويل، حيث "يدخل الشعر في ظل الصورة ـــــالرؤياـــــ تجربة جديدة. وهي تجربة أقل ما يمكن أن نقول فيها: إنها مغامرة في دنيا الكشف، سواء على مستوى اللغة أو مستوى الإيقاع. فالشعر لن يكون من النبض الجديد. والتذوق الذي لا يعرف انقطاعا. فالقارئ يشعر مع هذه الصورة أنه أمام التجارب الإنسانية الكبرى، وأمام المشاعر الملتهبة التي تستطيع بناء عوالم قائمة على أسس من الفن الحق، وهي عوالم لها منطقها وقاعدتها سواء من حيث النشأة أو الغاية"[417].

إن المسحة الصوفية مستشفة من داخل الخطاب الشعري، ومن خلال الصور الشعرية القابعة فيه، ومن الاستعارة على وجه الخصوص، وذلك في انسجام وتناسق مع ثوابت الشعرية الصوفية. وتتدخل الذات الشاعرة، وانطلاقا من تجربتها الخاصة في

[416]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة. د. "الكائن السبإي". ق: "الكائن السبإي". ج 1/213-214-215.

[417]- أحمد الطريسي أعراب: الرؤية الشعرية في الشعر العربي الحديث بالمغرب. المؤسسة الحديثة. الدار البيضاء بيروت- لبنان. ص: 21.

تشكيل صوره ورموزه، وينسج شبكة دلالتها الكلية التي تدور في فلك مجال التصوير الرؤيوي للوجود، المبتعد عن المعاني المسبقة والجاهزة.

أورد السرغيني قصيدته غريبة ملغزة، لذلك صارت عصية على القراء تتضاعف تراكيبها المجازية من تنوع للرموز، وتعدد للخطابات التي يحاورها والتي يأتي على رأسها الخطاب الصوفي، وعيا منه بقدرة الكتابة الصوفية على تأسيس انفصالها، "لأنها جعلت الدّال المخنوق في الرؤية البيانية يتكلم، ومنحته فرصة الوجود الفاعل، وهو ما حقق الانتقال من لغة المقاربة إلى لغة المباعدة. وجعل مفهومها للخيال، باعتباره برزخا يتسع، لينتقل من مجال اشتغاله من المعلوم إلى المجهول، أي إلى المطلق، واللانهائي".[418] وهكذا صارت الكتابة الشعرية عند السرغيني طبقات كلسية من الدلالات.

منذ الوهلة الأولى يبدو أن الشاعر يحيا في فضاء تضيئه اللغة من كل جانب، الأمر الذي ولد في نفسيته إحساسا بالتفاؤل والإرادة، ليتحول بالتالي إلى كائن يعيش في صرح اللغة القوي يستنصرها ويحتمي بحماها ويستنير بزيتها الذي يكاد يضيئ ولو لم تمسسه نار. يقيم حفلا بهيجا على أضوائها الرقراقة يعيد فيه للإنسان كرامته المهدورة، ويعلي من قيمته التي مرغ أنفها في تراب الذل والعار. ويلبس جسده دفئا طالما حلم به في عراء هذا الواقع السافر. فالشاعر هنا كائن نوراني يبدد ظلام هذا الوجود السائم، ويبرز ذلك تكرار عبارة "اللغة" أكثر من ست مرات في هذا النص؛ فمرة يؤنسنها "تعترف اللغة"، "...تبلغ اللغة سن الرشد"، ومرة أخرى يجعلها شيئا عزيزا يستحق الاحتفاء به "احتفى باللغة"، وتبلغ ذروة احتفائه باللغة عندما يستعير مقام الفناء من التصوف فيجعل مدينة بحلها وترحالها تسكن هذه اللغة "قد كانت المدينة...لا تلبس المسموح...وسكنت لغتها".

إن هذا المعنى القدسي للغة سوف يتحول إلى دلالة مضاعفة ينسحب على القصيدة برمتها؛ حيث إن ضوء اللغة يزيد نوره وتطول مساحة إشعاعه ليكشف له بصمات الذئب

[418]- صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق 2012، ص: 66.

الكاذبة على القميص، ومعنى ذلك أن الكذب والنفاق مصدر للاغتراب والألم، وهذا ما جعل الشاعر يستحضر قصة يوسف عليه السلام في حدث إفك إخوته على أبيهم يعقوب عليه السلام حينما ادعوا افتراس الذئب لأخيهم يوسف، وأتوا بقميص عليه دم كذب تصديقا لزعمهم !، حيث استعار هذه الصفة المذمومة (الكذب) لأشياء جامدة لا تتكلم (للقميص وللتفاحة وللتابوت، وللسفرة، وللعلامة). وجعل ذلك دليلا على تفاهة الواقع.

تتوفر الصور الشعرية في هذا المقطع على ترابطات فعلية واسمية، تجمع دلاليا بين السلب والإيجاب مشكلة ثنائية ضدية، تعكس المد والجزر اللذين تعيشهما الذات الشاعرة؛ حيث تراوحت الصور بين تجسيد كابوس واقع كائن، وحلم وأمل واقع ممكن.

واقع كائن	واقع ممكن
بصمات الذئب في قميصها- كذبت التفاحة كذب التابوت- المدينة المومس. المدينة...تبرجت عارية المدينة... لبست اللحية والعمامة الجماجم المنطفئة- شارة المرور في شواهد القبور- يندحر الإنسان في بطاقة التعريف الوطنية	تعترف اللغة زيت "أرجان" محا الصدأ والعلامات جالس الغبطة والأنس. احتفى باللغة- وهج الشعر- يسد باب الليل.

يتضح أن القصيدة صورة لواقع قاتم ينذر بالخواء والخراب جعلت الشاعر يتجرع مرارة غسلين الوجود المادي فتقرحت نفسه، وصار مثقلا بجراحه يحيا في اللامعنى، يتنفس هواء مدينته المومس، ويعيش في شوارعها العارية مع أناس ضربت على قلوبهم أقفالها لا يأبهون إلى القيم، ولا يجيدون إلا لغة النفاق والزيف، لغتهم (لغة أخرى). لكن أنا لهذه العبارات الثلجية - كما جاء على لسان الشاعر- أن تصمد أمام حرارة الشعر؛ حرارة الكلمة النابعة من نفسية محترقة ألهبها تغطرس المتغطرسين وظلم الجبارين. إنها اللغة التي تفضح حقيقة الجلادين وتكشف زيف المنافقين، حيث توسل الشاعر أفعالا

مضارعة (تعترف، تبلغ، ينبت، يسد، أخاف، تلبس، يندحر، يختصرون، سيأتي، يندحر) مفعمة بالحركية والتحول، وجهت النص الشعري، وحددت معالم الصورة الرؤيا فيه. فبواسطتها حاول الشاعر كسر الركود الذي يغط فيه الإنسان العربي، وعبرها جسد الحضور الحقيقي باعتباره المحرك والمحفز على التغيير.

إن الشاعر لم يستدع قصة يوسف عليه السلام لتزيين نصه، أو للوعظ بها وأخذ العبرة منها؛ بل لإغناء نصه جماليا ودلاليا، وبث روح الدينامية في قلب المقدس، وإعادة بعثه في قالب يخدم فهم قضايا العصر الراهن، وكشف مخبوءاته ومتناقضاته. وكذا للتدليل على أن فراسة ونبوءات الشعراء تشبه إلى حد بعيد فراسة ونبوءات الأنبياء عليهم السلام، وليس ذلك تسوية لهم في الشأن بل الأسبقية والأفضلية لأنبياء الله الذين اصطفاهم لهداية خلقه، وإخراجهم من الظلمات إلى النور.

فإذا كان يعقوب عليه السلام استطاع بفراسته كشف افتراء أبنائه لأول وهلة. فإن الشاعر يستطيع بقوة بصيرته الغوص إلى أعماق الواقع، ليفكك مكنوناته، ويكشف ألغازه عبر أداة اللغة التي قدسها السرغيني، وهذا ليس بدعا إذا علمنا أنه قد استعار هذا العشق من المتصوفة؛ فاستلهم إشاراتهم وإيحاءاتهم، مما جعل لغة السرغيني الشعرية مركبة تركيبا محكما، بمعنى أن قوانين الشعر التي التزمها لم تحدث شروخا في بنية التركيب اللغوي رغم الغموض الذي يكتنفها في بعض الأحيان، بل على العكس من ذلك فطبيعة الجمل والصور عنده تتميز بالحركية والانفعالية، وتعكس نوع المعاناة وصدقها وحرارة التجربة.

يقول عبدالكريم الطبال في قصيدته "هي عصاي" :

منكبة على الأصابع

المصفرة

على هزيم الحبر

وعويل الروح

ترصد ما يصعد

من ضفاف البئر

من هبوب دلو

أو جناح ماء

لا تخفى عليها نأمة

في جهة الحواس

أو في جهة الخيال

وأنا على حواف الوقت

أشهد العصا

وصاحبي المغني

يبغيان

يفتحان قلعة

الصداقة القديمة.[419]

يبهرنا الشاعر هنا بالطريقة التي استثمر بها أداة "العصا" باعتبارها معجزة قديمة ومقدسة راسخة تشكل ذاكرة جمعية مشتركة بين المبدع والمتلقي. يبدو في الوهلة الأولى أنها تجعل الفهم سهلا وموحدا إلا أن الشاعر سيخرق أفق توقعنا، وذلك بتوظيفه لهذه المعجزة بطريقته الخاصة إلى جانب المصطلح الصوفي "الروح" المبثوث في القصيدة ارتباطا بقضايا وهموم عصره، كل ذلك جعل النص الشعري غير النص المقدس الأول في قصة موسى عليه السلام. حيث سعى الشاعر إلى تأسيس نص آخر يتعايش فيه

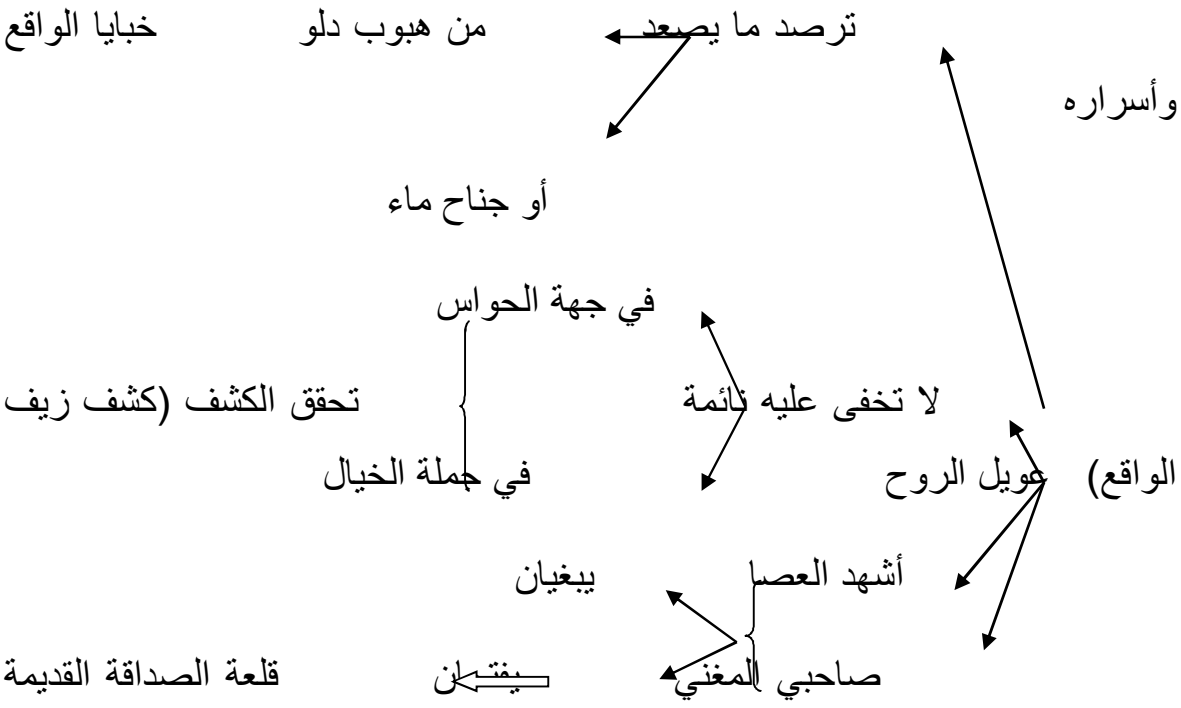
[419]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة. د. "بعد الجلبة". ق: "هي عصاي". ج 2/218-219.

المقدس القديم، والواقع المعاصر بأحداثه، وقضاياه ليكتسب دينامية وخصوبة جديدتين، وفي ذلك قفزة عن الأصل الثابت تستدعي معها وثبة في فعل القراءة والتأويل.

تتجسد قدرة المقدس والصوفي في الاشتغال الاستعاري على التوليد، حين تقرن بلاغة التجسيد ببلاغة التجريد لتصوير السياق النفسي الوارد فيه، الذي يجمع بين فداحة الواقع المعيش، وحرقة الشاعر وتطلعه إلى التغيير، وبين الحلم بالإمساك بالعصا السحرية الذي ما هو في نهاية المطاف سوى حلم بامتلاك ناصية الشعر. بين المعنيين مسافات قد تختصر في الخلاص من هذا الواقع المضني الذي تخلص فيه موسى من كيد فرعون وسحرته أثناء تدبير مكيدة الإيقاع بهما في المبارزة السحرية، فانتهت المعركة لصالح موسى بفضل معجزة العصا التي سخرها الله له فآمن السحرة. قد لا يكون الشعر خلاصا وإنما إيمان قوي بأن الخلاص سيحدث حتما مادام أن الشاعر يطلق العنان لخياله كي يرى الأشياء الواقعية بعين بصيرته، ويركبها بطريقة تتواءم مع سياقه النفسي، ويصبغها بلونه الذاتي الذي ينسجم مع تجربته.

حشد الشاعر في سياقه الشعري مجردات ومحسوسات وجمع بينها، وأسند أفعال كائنات حية لأشياء مجردة (عويل الروح). فاستعمال الشاعر للمصطلح الصوفي (الروح) مرتبط بالعويل تجسد إصرار الشاعر على البوح والجهر وكشف الفساد. وذلك عن طريق تتبع ورصد خبايا وأعماق الواقع الراكد، ويمكن تمثيل ذلك في الترسيمة التالية:

من ضفاف البئر



(الخلاص).

وهكذا فقد جمعت الصورة الرؤيوية التي تنسحب على القصيدة برمتها بين الوظيفة الدلالية والنفسية والجمالية، فحققت للنص اتساقه وانسجامه، وحركت فينا أحاسيس تشجب مظاهر الذل والخنوع، وتنفرنا من صورة الهيمنة والاستبداد.

3- التجليات الأسلوبيـــــــــة :

تفننت القصيدة المغربية المعاصرة في بلورة ذاتها وإيصال رسالتها باستحداث متكئات أسلوبية متنوعة، نجد من بينها (التكرار، التقديم والتأخير، الاستفهام، التوازي الطباقي) باعتبارها مظاهر أساسية في بنية الخطاب اللغوي عامة والشعري بشكل خاص؛ فهي حركة مستمرة تبعث الروح في النص الشعري، وتؤثر في نفس المتلقي؛ كونها ذات أبعاد إيقاعية وإيحائية قادرة على تكوين سياقات شعرية جديدة ذات دلالات عميقة مؤثرة، قد تكشف لنا عن نفسية الشاعر بما تتركه من أثر انفعالي في نفس المتلقي، إذا أحسن الشاعر استثمارها.

- **التكـــــــــــرار :**

يشكل التكرار أحد الطرق التي تؤثر على المستوى الأفقي للغة، كما يؤثر على المستويين الصوتي والدلالي، وتوظيفه في القصيدة يكسبها غنى، ويرفع من مستواها الفني، لذلك فإن الشاعر "يلجأ إلى التكرار ليوظفه فنيا في النص الشعري المعاصر لدوافع نفسية وأخرى فنية، أما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء. فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية ومن ثم يأتي التكرار لتميزه بالأداء"[420].

فالتكرار يسهم في رفد البنية الإيقاعية بشكل عام والتي تعتبر نواة الخطاب الشعري لما تقوم به من دور في اتساق القصيدة وانسجامها عبر نسج خيوط العلاقات التركيبية بين الألفاظ والعبارات والمقاطع. حيث يشكل نسقا تعبيريا في بنية الشعر التي تقوم على تكرار السمات الشعرية في النص بشكل تأنس إليه النفس التي تتلهف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة[421] . يتمثل التكرار في تكرار الصوت، وتكرار اللفظة، وتكرار العبارة، فضلا عن تكرار المقطع، ولكل هذه الألفاظ دور إيقاعي يمدها بقدرة على تكوين سياقات شعرية جديدة.

تسهم هذه الخصيصة البلاغية في تخصيب الدلالة ويجعلها تتغلغل في وجدان المتلقي، وهي فضلا عن ذلك تعد من الظواهر الغنائية التي تضفي لمسة فنية موسيقية للنص الشعري من خلال " لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة مما يجعل حاسة التأمل، والتأويل لديهم ذات فاعلية عالية كما أن قابلية النفس للإثارة العاطفية والاستجابة والمشاركة الوجدانية في اللغة المنغومة الموقعة أسرع وأبلغ من الاستجابة للغة غير الموقعة"[422] . وللتكرار في تجربة الشعراء المغاربة المعاصرين أهمية كبرى، لكونه - كما أسلفنا - يسهم في توليد البنية الإيقاعية

---

[420]- د. مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، نشأة المعارف بالإسكندرية، ص: 172.
[421]- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق الدار البيضاء، ط 2001/1، ص: 81.
[422]- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، ص: 173.

التي تشكل ركنا ركينا في بنية الخطاب الشعري، باعتباره نسقا متحكما في زمام الجانب الموسيقي والدلالي، يكشف نفسية المبدع وتأويل أثره الفني. ومن أمثلته في شعر الشاعرين محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال نجد:

يقول عبد الكريم الطبال:

ربَّ شيخ ألْمعيّ

يشهَدُ الليلَ صباحاً

والجبال الشُّمَّ سَهْلاً

وسكُونَ البحر ريحا

لم ينل من علم قلبي

فيرى في الماء راحَا

ويرى في الكأس كوناً

أو يرى فيه جناحا

فدمي سِفْرٌ خفيٌّ

فيه كلَّ السر لاحا

فتهجوني غُدوّاً

وتملّوني رواحاً

فيحلُّ العشق فيكُمْ[423]

لقد تكررت لفظة يرى في هذه القصيدة مع الحفاظ على نفس الصيغة ثلاث مرات، وقد جاءت هذه الصيغة موزعة داخل السياق بتركيبة واحدة (فعل وفاعل

[423]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د: "القبض على الماء". ق: "كلام قرنفلة". ج 168/2.

مضمر). تناسلت الصور الشعرية في هذا المقطع الشعري حاملة نفس الدلالة الرمزية والإيحائية للتأكيد على دلالة فعل الشهود القابع في البيت الثاني (يشهد الليل صباحا)، حيث يقترن هنا فعل الشهود بدلالة لفظة الصباح، التي هي إيذان بزوال الظلام.

يبدو الشاعر في بداية القصيدة صوفيا شغوفا بتطهير قلبه من ظلام الواقع ودنس الجسد والمادة، ويتجلى ذلك في تشبث الطبال بالعلم القلبي باعتباره وسيلة وغاية؛ وسيلة لأنه سبيل لتخليص واقعه من قيد القبح والدنس، وغاية لأنه يسعى إلى الاستمساك بحبل الشعر. لكن تحقيق ذلك صعب. فالشاعر يعيش صراعا محتدما طرفه الأول روحه وطرفه الثاني جسده يحاول الطبال الخروج من هذا الصراع عبر فعل الرؤيا الذي ينسجم مع مفهوم الصوفية للرؤيا، فهو عنده علم قلبي مر به وترك في نفسه أثرا عميقا، فظل في شوق إلى استعادته عبر فعل المشاهدة (يرى) باعتباره عاملا لفظيا فاعله مضمر ومعمولاته الثانية (المفعول به) قد اكتسبت طابعا خاصا في السياق الشعري، وإسناد فعل الرؤيا إلى (الليل، الجبال، الراح، الكون، الجناح) هو محاولة لكشف واقع مشين استهدفت فيه القيم والمقدسات، وشوهت معالم الطبيعة والكون.

تتواتر مشاهد الرؤيا المتكررة والمتجلية للشاعر عبر مرآة الكأس التي يجعلها كونا فسيحا ينطق بأسرار الروح الملتهبة، تخلصه من كثافة الجسد ومن العالم السفلي ليصير قلب الشاعر سفرا خفيا ينطق بأسرار الوجود.

فهذا يعني - حسب النص الشعري - أن حلم الرؤيا الذي يتحقق على أرض الواقع قد تحقق على صعيد اللغة الشعرية التي جعلت من فعل الرؤيا "موقعا نظميا واحدا ترتد إليه سلسلة من المتتاليات المتماثلة نحويا مع تباين معناها كل مرة بالقياس إلى هذا الموقع"[424].

[424]- محمد كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، ص: 171.
* شكل الترسيمة استقيته من المرجع نفسه، ص: 172.

يمكن توضيح ذلك في الترسيمة التالية:*

الأطراف المكررة	الأطراف المتوازية
التوازي	
فيرى	في ...الماء...راحا
نحوي	
ويرى	في ...الكأس...كونا "
أو يرى	فيـ ...ـــه .... جناحا "

ولعل قلب الشاعر العاشق المكتوي بنار المتناقضات المتأججة ببركان الواقع الغاص بالمتناقضات التي أفرزها السياق في توازنات دلالية تقوم على أساس التضاد (الليل ≠ الصباح / الجبال ≠ السهل / غدوا ≠ رواحا)، هو من أوحى إلى مخياله الشعري تحقيق هذا التوازن والارتياح النفسي الذي ترشح به دلالات التكرير الرؤيوي ولو بشكل مؤقت في الكون الشعري فالتكرار حقق توافقا وانسجاما تامَّين بين الإيقاع الصوتي والإيقاع النفسي.

يحتدم صراع الجسد أمام الروح عند الشاعر محمد السرغيني في مقام صوفي بديع وإحساس مرهف، ووجدان من يتوق إلى بلوغ الصفاء، يقول:

ومع ذلك؟

الجسد ــ كما نعرف ــ عذاب.

وهنا أقفلت الخط، لأن الجسد ليس زمانا بل مسافة.

وحيثما كنت من هذه السّاحة، فأنا منشطر في حانوت يقال أو حوات أو جزار بما فيها من مقولات الجسد وما فيها من مقولات الروح. (الكتب والأسطوانات واللوحات الزيتية والتوابل والسمك واللحم) أذهلني هذا الازدواج ولم يتملكني،...[425]

لقد وظف الشاعر أسلوب الاستفهام في بداية المقطع ليعبر عن مدى حيرته وعجزه أمام المصاعب التي اعترضته في سفره، ليزيح حجاب الجسد عن حقيقة الروح. وقد عبر عن ذلك من خلال تكرار لفظة "الجسد" الذي يعد ستارا يختبئ وراءه الخصم الحقيقي للروح، يحاربها عبر نزوعه إلى الشهوات والملذات والانغماس في بركة الوحل المادي. ويتأجج صراع الجسد والروح في ذات الشاعر ويشتد أواره، فيختار صهوة الروح ليمخر بها عباب أمواج الجسد العاتية ومسافاته المضنية ليتجاوز وساوس الطين والصلصال ويمسك بخيوط النور المتلألئ في كوامن الروح.

إن هذا الانتصار للروح لا يعني هزيمة الجسد، وهو شيء لن تقبله الروح لأنه يمثل مسكنها، فإذا كانت تدخل في صراع معه فذلك من أجل تطهيره لا من أجل القضاء عليه. فالعلاقة بينهما علاقة تكاملية أذهلت الشاعر (أذهلني هذا الازدواج ولم يتملكني).

يقول محمد السرغيني في موطن آخر:

إن المعاوِ ل لا للفجيعة. لولا الجذام

الذي في البطاقة ورماد الكتابة. موتا تموتون مثل السلاحف.

إلا بَرَ انِسِكُمْ فالنسيج بها.

نابضٌ . قد مضى الموت أن يفصم الحبل قبل

الأان وأن يتلوَّ ث ماء المحيطات قبل انقراض

الخَ رَ تيت أن يصبح الموت في عيد ميلاده

الألف أن يُصبح الموت في حجمه المنطقيّ .[426]

[425]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، ق: "الرجال والساحات"، ج 229/3.

يكرر الشاعر في هذا المقطع لفظة بعينها "الموت" مع تغيير طفيف في بنيتها الصرفية (موتا – تموتون)، وفي التركيز على (الموت) دلالة وإيقاعا يجعل الصورة مجلجلة ومفزعة مفعمة بمعاني الموت والفناء، وتتكرر لتؤكد أن صوت الموت هو المهيمن على الأفق الوجودي. وقبل أن تتناسل لفظة الموت مُردَّدة في المقطع، أتى المصدر موتا مفعولا مقدما على الفاعل المضمر في فعل تموتون. ليصور لنا الشاعر نوع الموت المعنوي للواقع العربي المخزي (موتا تموتون مثل السلاحف).

وتتنامى دلالات الموت وتتغير مع فعل التكرار إلى أن يأخذ الموت دلالات صوفية للعبور نحو حياة أفضل كما نجد عند الحلاج: "اقتلوني يا ثقاتي إن في موتي حياتي". فالصوفي العاشق يموت طلبا للحياة. وكذلك فشاعرنا يحتفي هنا بالموت (الموت في عيد ميلاده الألف) باعتباره شرفا وكرامة، إذن فالموت الذي تسلطه قوى الاستبداد والطغيان الذي يطال العالم بأسره هو موت شريف.

يقول محمد السرغيني:

آنيٌّ في الأنساق

آنيٌّ في العصمة

آنيٌّ في الجذب

آنيٌّ في النّير

آنيٌّ في اللوثة

آنيٌّ في التمويل.[427]

يحضر التكرار في هذا المقطع كضوء ساطع يستبد بشعور المتلقي ويخطف لبه، ويتلخص في ترديد لفظة "آني" و معمولاتها (الأنساق الرؤيا، الجذب، النير، اللوثة، التمويل) ولاسيما مصطلحي (الرؤيا، الجذب).

---

[426]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، د: "الكائن السبإي". ق: "الكائن"، ج 228/1.

[427]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة. د: "الكائن السبإي". ق" "الكائن السبإي". ج 161/1-160.

إن تكرار لفظة "آني" ست مرات إلى جانب مصطلحات صوفية لها علاقة وطيدة بالشعر ينبعث من منطقة الإعجاب العميقة في نفس الشاعر بالتجربة الصوفية، التي اتكأ عليها لتشكيل صوره الرؤيوية باعتبار أن الشاعر مجذوب يتشوف إلى اللامعقول والمطلق، ينسج أفكاره وصوره بعيدا عن التخطيط المسبق والقصدية الجوفاء التي لا تعيد سوى رسم ظلال للعالم الخارجي. يفصح ترديد "آني" عن شوق الشاعر وطموحه إلى تجاوز الآني لمعانقة الممكن الآتي. لأنها تجربة رؤيوية "تتجاوز بالقوة حدود عصرها، وتتعالى على كل ما هو آني وجزئي".[428]

وإذا انتقلنا إلى الشاعر عبد الكريم الطبال سنجد أن التكرار يشكل لديه لبنة من لبنات بناء شعريته التي تطفح بهذه التقنية، حيث نلفيها تنمو وتزكو في حوض التجربة العرفانية.

يقول في قصيدته "حذاء قديم":

يا فاطر الأمواج

يا مرسل العواصف

يا بارئ النوارس

أنا هنا

خطوة شيء

تدوسني أمواجك

تعصفني عواصفك

تسخر بي نوارسك.[429]

[428]- أحمد الطريسي أعراب: الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب. ص: 59.

[429]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة. د: "على عتبة البحر". ق:" حذاء قديم". ج 280/2.

يتكرر حرف النداء "يا" ثلاث مرات المستعملة لنداء القريب على الرغم من أنها جعلت لنداء البعيد، فالشاعر ينادي مولاه وخالقه الأقرب إليه من حبل الوريد بأداة نداء البعيد (يا) وذلك لعظمته وجلاله عز وجل في قلبه. يناجي الشاعر في هذه القصيدة ربه ومولاه ويتضرع إليه بتكرار صفات ربانية جليلة (فاطر، مرسل، بارئ)، وكذا بتكرار ضمير المتكلم الذي جاء مرة منفصلا (أنا) وثلاث مرات متصلا (ياء المتكلم) في (تلبسني، تعصفني، بي). وأخيرا تكرار ضمير المخاطب (أمواجك، عواصفك، نوارسك) وفي ذلك تأكيد على الحب والعشق الإلهي الذي يفعم قلب الشاعر.

ما يلفت الانتباه هو حقل الطبيعة الرمزي المتمثل في (الأمواج، العواصف، النوارس، أمواج، عواصف) وهو حقل لجأ إليه الصوفي من قبل بكل كيانه، يفرغ من خلاله حمولة تجربته. وقد استعان به الطبال لينزع جلباب همومه ويبني غدا مشرقا يملأ أرضه جمالا وحبا.

- **التقديم والتأخير :**

يراد بالتقديم والتأخير تلك التغيرات التي تطرأ على التسلسل الموضعي للمكونات اللغوية على مدار الخط الأفقي للتركيب. وهذه الظاهرة تقع في بؤرة الظواهر الأسلوبية الفنية في خط الشعرية العربية القديمة والحديثة على حد سواء، حيث توفر للشاعر إمكانات لا حصر لها للتعبير عن خلجلاته النفسية وعن علاقته الوجدانية بالأشياء بطريقة فنية لها نكهة فريدة، تجعل المتلقي يستشعر الصور الفنية المتكئة على التقديم والتأخير الذي يحدث خلخلة في مراتب الكلمات تبعا لأهميتها، وليس ذلك زخرفة مجانية في الشعر نظرا للحظ الوافر الذي يسهم في بلورة اللغة ونشر الحيوية فيها، إذ اعتبره عبد القاهر الجرجاني "بابا كثير الفوائد، جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية، لازال يعبر عن بعديه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[430].

[430]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: 152.

تبلغ الشعرية أوجها في الشعر المغربي المعاصر بسبب تواتر هذه الظاهرة التي تنشر ظلها على طول مساحته. وتعد من بين السبل المؤدية إلى بلاغة التكثيف في المتن الشعري المغربي. يقول عبد الكريم الطبال في قصيدته "رأس الماء":

قِنديلُ فِضَّةٍ

يُضِيء

ما هو لَيْلِيٌّ في الظِّلالْ

يكشفُ

ما هو فجريٌّ في الضِّياءْ

لولاهُ

ما قرأنا وِرْدَ العِشْقْ

في مقام الوَصْلْ

وما شهدْنَا الوردَ

قبل أن يكون فكرة

في قلب الماءْ

لولاه ما نهلنا الكأس كلها[431]

يبدو الشاعر في هذه القصيدة مفتتنا برمزية المكان "رأس الماء" الذي صار جزءا من ذاكرته ومن مخياله الشعري، فهو في هذه القصيدة يعيش رحلة صوفية في جمال وسحر رأس الماء غايتها الكشف، إذ لا قيمة للطبيعة في نظر الشاعر إذا لم تهد الإنسان إلى الكشف. باسترسالنا في قراءة القصيدة نجد أنفسنا أمام تصعيد قوي للفظة "قنديل"، يظهر هذا التصعيد من خلال تقديم هذه اللفظة، التي تشكل فاعلا لفعلين أنجزتهما

[431]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د: "القبض على الماء". ق: "رأس الماء"، ج 143/2.

(يضيء، يكشف) فخرق المنطق النحوي الذي يدين بالأولوية للفعل، يجعل المتلقي نفسه مشدودا إلى القنديل الذي يرمز إلى "رأس الماء". فهذا التقديم لم يكن مجانيا بل كان معتمدا من طرف الشاعر ليفصح عما اعتمل في دواخله ، وتتضاعف الدلالة المشار إليها سابقا عندما أضيف قنديل إلى (فضة) الذي مارس فعل الإثارة المقصودة من ظاهر التقديم والتأخير فإذا كان تقديم الفاعل لوحده، يجعل القراءة تنصب حول كلمة (قنديل)، فإن إضافتها إلى فضة، كان تأكيدا من الشاعر أنه يقصد قنديلا بعينه مما يشي بتكثيف دلالي في هذه العبارة بالذات (قنديل فضة)، وتتواتر دلالات الضياء حينما تتناسل ألفاظ: (يضيء، فجري، الضياء). ويتعاظم هذا الضوء والنور، إلا أن الشاعر يريد منه أن يتعاظم ويزداد سطوعا لعله يصل إلى مقام الكشف (يكشف ما هو فجري في الضياء)، لتتكشف له الحقائق المتوارية في الوجود.

يقول عبدالكريم الطبال في قصيدته (الغريب):

غريب آخر يتيه في الجزائر المخيفة

تلك التي حدثتني عنها من قبل

له قرابة بالناس

له سفينة مصنوعة من عنصر الشهوة والحس

يهرب فيها من قراصني

المبثوثة في البحر

أحيانا يفتح علي باب الغربة

يصلبني على أشجار في مداخل المدينة

يقتلني إلى حين

ودائما يهجم حين يسدل الظلام

والآن فلننظر إلى الأشباح

ولنصمت كأننا لا نعرف الكلام.[432]

إذا تأملنا هذا المقطع فسنجد أن التركيب التصويري فيه تتخلله تشويشات على مستوى ترتيب الكلمات أحدثته فاعلية التقديم والتأخير، حيث تصطف الكلمات تبعا لأهميتها في بناء الدلالة، وليس ذلك لتأتيت النص أو زخرفته بقدر ما هو انعكاس باطني للحالة الشعورية النفسية التي يحياها الشاعر في علاقتها بالألفاظ والعبارات التي تنقلها إلى الوجود عبر قناة الشعر باعتماد هذه التقنية التي تبئّر العنصر المقدم وتشد الانتباه إليه.

إن تقديم مصطلح الغريب الذي جاء عنوانا لهذا المقطع في مستهل البيت الأول بصيغة التنكير "غريب"؛ يجعلنا نتساءل عن سر التقديم الذي غطى المقطع كله، إذ انزاحت ألفاظ (أفعال وأسماء) لتفسح المجال أمام هذا المصطلح المقدم الذي يشكل نواة الدلالة، حيث جاء فاعلا مقدما في مواضع، وأتى مفعولا به مقدما في مواضع أخرى. إن معاناة (الشاعر/الغريب) هي معاناة نفسية وجودية، تولدت بالأساس نتيجة إحساسه بتناقضات اجتماعية صارخة، أحدثت في نفسيته شعورا رهيبا بالغربة، حيث تنكر له جميع الناس بمن فيهم الذين تجمعهم به آصرة القرابة. من ثم استدعى رمزية "الغريب" ليبث من خلاله ضياعه وتيهه في (الجزائر المخيفة).

فالغريب/الشاعر هو العنصر المبأر في المقطع الذي تم تقديمه على مستوى الترتيب وهو لحظة ضياع ومعاناة، حيث إن إحساسه بالضياع المأساوي الفظيع ولد فيه رغبة صوفية حارة لتجاوز تيهه في (الجزائر المخيفة) التي ترمز إلى الحياة المادية، عبر سفن مصنوعة من عنصر الشهوة والحس. إن الشاعر في واقع النص عاشق صوفي مفعم بشهوة الكشف التي تتخطى الرؤية الحسية للواقع إلى ما وراءه من مخبوءات. فهو يعيش صراعا محتدما مع غربته التي لا يكاد يغلق بابها إلا ليفتح من جديد، مما عمق مأساته. وتتفاقم أزمة الشاعر عندما يصبح الموت في السياق الشعري لونا من ألوان

[432]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة. د: "الطريق إلى الإنسان". ق: "الهجرة من المدينة". ج 1/174-175.

الاغتراب الذاتي (يصلبني...يقتلني...)، ليعكس ذروة تمزقه النفسي نتيجة الشعور الحاد بالألم والضياع. وفي النهاية يختار الشاعر الصمت كأنه لا يعرف الكلام، حيث يشعر المتلقي وكأنه إزاء تجربة صوفية بامتياز، يتداخل فيها المرئي باللامرئي لتأسيس مارد الشعر.

وإذا انتقلنا إلى الشاعر محمد السرغيني لتأمل اشتغال هذه التقنية في متنه الشعري نجده قد تفنن فيها على طريقة الصوفية.

يقول في إحدى قصائده:

كيلا تنفى أسماك الحوض التجريبيّ

كيلا لا تنفى من أقيانوس القيمة

تعفى من نصف المعنى

تعفى من شمع الإبداع

عنقاء المعنى

معنى العنقاء.[433]

يبدو من خلال هذا المقطع أن السرغيني قد تأثر بالكتابة الصوفية شكلا ومعنى، فهذه الشطحات التركيبية مستلهمة من المتصوفة، فابن سبعين واتجاهه الصوفي الفلسفي نجده حاضرا في شعر السرغيني كأثر لا كمحاكاة.

إن هذا التكثيف الدلالي الذي يصل إلى حد الغموض أحيانا نجده مستلهما من عبارات المتصوفة، إلا أنه توظيف متميز وفريد يربأ بالشعر أن ينحط إلى مهاوي الإسفاف لغة وتركيبا وتصويرا. فشعرية محمد السرغيني تضاهي شعرية التصوف لأنها تخلق لغتها الخاصة التي ترقى بها إلى مدارج الجمال والروعة.

[433]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، د: "الكائن السبابي". ق: "الكائن السبابي". ج 160/1.

نلاحظ في المقطع تقديما وتأخيرا على شاكلة المتصوفة (عنقاء المعنى، معنى العنقاء). فالسرغيني يريد للمعنى الشعري أن يكون أسطوريا خارقا لنواميس الزمان والمكان يتشكل من رماد الألفاظ. كما أن جمل السرغيني مركبة تركيبا نثريا، بمعنى أن قوانين الشعر التي التزمها الشاعر لم تحدث شرخا في بنية التركيب اللغوي رغم الغموض الذي يكتنفها، فطبيعة الجمل تتميز بالحركية والانفعالية لتبين حجم المعاناة، وصدق التجربة وحرارتها.

مما شد انتباهي واستفز قريحتي وأنا بصدد قراءة إبداعات الشعراء المغاربة المعاصرين. ديوان "خيول الليل" للشاعر محمد الشرقاني الحسني الذي وجدت فيه الكثير من الشطحات اللغوية التي تعبٌ من معين التصوف، فآثرت الوقوف على بعضها بالدراسة والتحليل، من بينها قصيدة "ابتهال" التي يقول فيها:

انتهي كي أراك

أراك وأنتهي

سدرة العشق

رفقا بي..

وأنت مولاي

قد قدت ضلوعي

من خلف

وتوارت غصوني

فهل أنا مخطئ

أم عشقي زلتي

وما قرفت يداي.[434]

تخيم على القصيدة أجواء صوفية ربانية ونفحات روحانية منعشة تزكيها لغة الابتهال والخشوع والتضرع إلى الله تعالى، فإن عشق الشاعر الروحي أو رؤاه ولد في نفسه رغبة حارة في الذوبان والفناء حتى يصير قريبا من ربه ومولاه ليحقق خلوته، ويخلع جسمه، ويعانق روحه أمام وجه الله دون سواه. يوظف في ذلك ثنائية الجسد والروح عبر تقنية التقديم والتأخير التي أسعفته كثيرا في التعبير عن مكنوناته الدفينة التي تعيش صراعا محتدما بين المادي المرفوض والروحي المرغوب فيه (انتهي كي أراك/أراك وأنتهي).

لعل إحساس الشاعر بالضياع المأساوي الفظيع (قدت ضلوعي ـــ توارت أغصاني) جعله يمل واقعه، وتسخط نفسه على كل الأشياء، ويثقل عليه جسده. فهفا إلى العلوي ومعانقة الروح محل الطهر والاطمئنان، ورغم هذا الرفض، وهذا العشق الروحي فإن الشاعر لا يتعالى على واقعه كما يفعل الصوفي الذي يهدف إلى الفناء في الذات الإلهية، والبقاء بالله وحده دون علاقة[435]. وإنما يبدل قصارى جهده ليواجهه ويحاول إصلاحه.

إنه فناء يمر فيه الشاعر بلحظة انخطاف يجلو فيها قلبه، وتتجمع فيها رؤاه ليعود إلينا وقد جعلته محصنا قادرا على مجابهة الواقع والتأثير فيه. هذا ما دفع الشاعر إلى اعتماد مجموعة من الأساليب الفنية (أسلوب الاستفهام: فهل أنا مخطئ) (أسلوب التوكيد: قد قدت ضلوعي) وهي أساليب معروفة بكثرة في الخطاب الصوفي عمد إليها الشاعر طلبا للفناء في تجربته الشعرية ليسمو بها إلى أرقى مدارج الجمال والكمال.

- **الاستفهـــــــــام :**

تعكس الجمل الشعرية في متن السرغيني معاناة الشاعر وصدق تجربته، يسهم في ذلك الاستفهام، حيث نجد تساؤلات كثيرة تأخذ صبغة إنكارية، فهو يطرح تساؤلات

[434]- محمد الشرقاني الحسني. د: "خيول الليل". دار ما بعد الحداثة، فاس. ص: 34.
[435]- أبو نصر السراج الطوسي : اللمع. ص: 45.

إجاباتها توجد في سياق الطرح نفسه، وهذا من باب الشطح اللغوي عند المتصوفة، وتؤتي هذه التقنية أكلها ضعفين عندما تكون ممزوجة بالنفس الصوفي. يقول محمد السرغيني:

أحببته حبين

الهجو بالمجان والمديح بالمقابل

من حيزين اثنين؟[436].

يتناص هذا المقطع مع أبيات لرابعة العدوية في الحب الإلهي تقول في مطلعها:

أحبك حبين حب الهوى وحـــــب لأنك أهـــــل لذاكا

تخاطب رابعة هنا محبوبها ومعشوقها الله عز وجل الذي تهيم فيه إلى حد الفناء.أما الشاعر فتمتزج شعيرة الحب عنده بخلجاته النفسية التي يضمرها الاستفهام، حيث يبدو أنه في قلق وحيرة جعلته يتساءل عن الحب هل يأتي بيانه بالمجان أم بالمقابل؟ بالهجو أم بالمدح؟. إن استعمال الشاعر لهذه الثنائيات الضدية (المجان≠المقابل، الهجو≠المديح) يدل على أنه يعيش قلقا وجوديا وحسرة مريرة على ما أصاب شعيرة الحب السامية التي لم تسلم من أدران النفاق والخديعة، فالتناقض عم كل شيء. وكذا فاستعماله لأداة الاستفهام "كيف" يترجم حيرته وانزواءه في دوامة اللامعقول. (فكيف يأتي البين من حيزين اثنين؟).

لقد توافرت شروط الإبداع في هذا المقطع لأن الذات اتحدت بالوجود وفنى الفرد في المجموع. واضمحلت الحواجز والفواصل بين المتنافرات بالقوة، وأسفر الدال اللغوي عن ظلام دامس تسببت فيه غيمة متلبدة من الحيرة والقلق الوجوديين لا قبل لنا بهما، حيث يغوص الشاعر في هذه العتمة لعله يبددها بنور الحب الصوفي الساطع حاملا قلب الصوفي الرقيق الذي ألهبته شعلة الحب. وما ذلك سوى بحث مستمر عن الخلاص، ورغبة ملحة في تحقيق الاتحاد بعالم مثالي؛ الاتحاد بعالم الشعر. فالإبداع عند السرغيني

[436]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة. د: "ويكون إحراق أسمائه الآتية". ق: "أخطاء الدم". ج 10/1.

يوازي الإبداع عند الصوفية، "إنه كما تصفه العبارات الصوفية نفسها، إملاء أو فيض، أو شطح، خارج كل رقابة عقلانية إنه الإبداع الذي صدر عن طور يتجاوز طور العقل".[437]

- **التـــــوازي الطباقـــــي :**

يقول الشاعر عبدالكريم الطبال في قصيدته (عبدالكريم)، متحدثا عن المجاهد عبدالكريم الخطابي، يتغنى فيها بخلاله الجميلة، وبطولاته التليدة :

عبد الكريم الفارس في الموت والحياة

يا أجمل الأسماء

يا عاشق الجبال. والصلاة في الجبال

يا أخير الأحباب

أنا هنا أحمل اسمك العظيم

لكنني لا أشبهك

لست بالفارس. ولا تعرفني الجبال

يهرب مني اسمك العظيم

تنكرني الجبال. والصيحات في الجبال

تهرب من ناصيتي العمامة الولية

[437]- أدونيس: الصوفية والسوريالية. ص: 206-207.

تنكرني الحمالة والسيف

...

كنت تحب أن تستقبل الصباح في الجبال

وإنني أحب أن أستقبل الصباح في جنان حلم ساحر

كنت تحب أغنيات الخيل والمكاحل والريح

وإنني أحب أغنيات كوكب الشرق العجوز

كنت تحب أن تحمل السبحة إذا ما جاء الفجر

وإنني أحب أن تحملني الكأس إذا ما جاء الليل.[438]

أسهمت بنية التوازي الطباقي في إحكام بناء النص إيقاعيا ودلاليا، حيث بثت فيه ذبذبات موسيقية رقيقة، كل ذلك في ظل الاحتمالات التي تقولها بنية القصيدة، ويعبر عنها سياقها التعبيري الروحاني، لاسيما وأنها انكتبت بلغة رائقة تجمع بين رشاقة اللغة التراثية وإيماءات اللغة المعاصرة. مما جعلها مؤهلة للتعبير عن رؤية الشاعر العرفانية الإشراقية. ويمكن تمثيل ذلك في الترسيمة التالية:

سياق عبد الكريم الخطابي سيـــــــــاق عبد الكريم الطبال

الفارس ≠ لست بالفارس

أجمل الأسماء ≠ يهرب مني اسمك العظيم

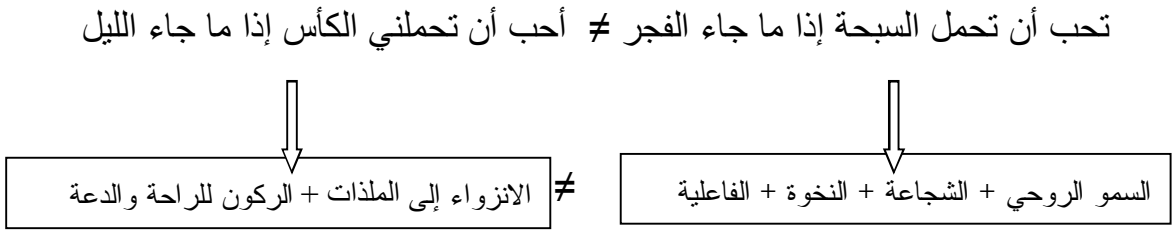
عاشق الجبال والصلاة في الجبال ≠ لا تعرفني الجبال

أخير الأحباب ≠ أحمل اسمك العظيم

تحب أن تستقبل الصباح في الجبال ≠ أحب أن أستقبل الصباح في جنان حلم ساحر

تحب أغنيات الخيل والمكاحل والريح ≠ أحب أغنيات كوكب الشرق العجوز

[438]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة. د: الأشياء المنكسرة. ق: "عبد الكريم". ج 1/93-94.



تقوم صور النص التي تستمد قوتها من رمزية شخصية "عبد الكريم الخطابي" على المزاوجة بين المعجم الروحي الصوفي (أجمل الأسماء، عاشق، صلاة، العظيم، العمامة الولية، حلم، السبحة، الفجر)، وبين المادي (الجبال، فارس، الحمالة والسيف، الخيل، المكاحل). لعل تداخل الروحي والمادي شكل صورتين متقابلتين ذو دلالة عميقة تحتاج إلى تأويل وتحليل. فهو على كل حال ليس حضورا مجانيا شكليا، بل إنه يعبر عن رؤيا شعرية ناضجة تستبطن الواقع وتخلخل مواطن الجمود فيه بطريقة انتقادية لاذعة، تقرع الذات الشاعرة رمز الجماعة التي تعيش الجبن والتخاذل والارتكان إلى مظاهر الراحة والدعة، ولا ترقى إلى مستوى الطموح لتحرير الإنسانية من ربقة الاستبداد والقهر من خلال تقابلها مع جوانب شخصية تاريخية ألمعية لا تشبهها سوى في الاسم، إنها شخصية الخطابي المجاهد الصوفي ذو النفس الطاهرة الأبية التي لا ترض العيش إلا في قمم الجبال حيث توجد نفحات الحرية والانعتاق، إذ اختار الجهاد في البراري حاملا بندقيته وسبحته واضعا عمامته على رأسه الشامخ الذي لا يعرف الركوع إلا لخالقه ومولاه.

إن استحضار لحظة حياة عبد الكريم الخطابي البطل المجاهد؛ الحافلة بالتضحية والجهاد ومقاومة الاستعمار الغاشم، هي لحظة بهيجة قادرة على أن تحدث تحولا في واقع حالنا الذي يخيم عليه الموت والبوار، وتبعث فيه الحياة من جديد ليحل فيه وجود آخر. وما دام الأمر كذلك، فلم لا تكون قضية استحضار بطولات وأمجاد زعيم معركة أنوال الخالدة سبيلا إلى تغيير الواقع؟ أي إلى بعث الحياة في قلوب المغاربة والعرب بصفة عامة من صميم موت أمسك نفوسهم.

الفصل الخامس:

تجليات الرمز الصوفي في شعر الشاعرين

- ***تمهيد:***

وظف الشعراء المغاربة المعجم الصوفي وضمنوه عدة رموز، (رمز المرأة، رمز الخمرة، رمز الطبيعة...).

وقد استعمل الشاعران محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال هذه الرموز نفس الاستعمال الذي ظهرت به عند الصوفية، إلا أنهما في كثير من الأحيان قد خرجا بهذه الرموز من الوضع إلى توظيفها توظيفا خاصا يستجيب لرؤية الشاعرين للواقع الذي يتوخيا التعبير عنه، وتغييره نحو الأفضل. عكس رؤية المتصوفة المتسمة بالتواكل والاستسلام والرضا بالوجه العقيم للواقع بحسب تعبير الدكتور محمد السرغيني، وهذا الاستعمال الخاص للغة الصوفية أسهم في اتساع أفق النص الشعري.

وإذا تأملنا وتملينا في شعر هذين الشاعرين، سنجد أن كل مصطلح عندهما يشكل رمزا، فما مظاهر حضور الرمز الصوفي في شعر الشاعرين؟ وما هي مستوياتها؟

1- رمز الطبيعة :

- **تجليات الطبيعة في شعر عبدالكريم الطبال :**

تحضر الطبيعة عنصرا أساسا ومكونا مفرطا لشعرية عبد الكريم الطبال، تحضر بأشكالها المتنوعة والمختلفة في أشعاره، فتكون مبعث كتاباته وأصلها كما تكون ذاتا شعرية تتماهى مع الوجود، فهو يؤثث فضاءه الشعري من خلالها عن طريق التخييل الحاضر في توظيف المجاز والاستعارات التشخيصية والتجسيدية التي تنفخ فيها الروح والحركة، وكذا توظيف الترميز الموحي من خلال استدعاء عناصر الطبيعة المتعددة، ومحاورتها واستنطاقها. فكأن الشاعر عبد الكريم الطبال طائر دائم الحلم والتجوال، يستقي تغاريده من سحر الطبيعة، التي ظلت مصدر افتتانه، ومادة دسمة غذت خياله، وسجرت بصره.

يتعامل الطبال مع الطبيعة بتقنية كتابية متفردة لا يشاركه فيها أحد؛ تعتمد العبارة البسيطة والتركيب الكثيف والدلالة البعيدة التي تحيل على علاقته الحميمية بها حيث توحد مع كائناتها وأشيائها التي تصبح مختلفة في تجربته مصبوغة بخلق جديد، تعيش وتتفيأ في نصوصه ممزوجة بهموم الذات وقضايا الأمة. مما جعل شعريته عملا فنيا خصيبا تتلاشى معه الفجوة بين الثقافة والطبيعة كي تختزل العالم بكل تمظهراته المؤتلفة والمختلفة.

لما تحرر الشاعر عبد الكريم الطبال من العالم المادي ومن عالمه الداخلي، اتجه إلى الطبيعة، فجاء شعره حافلا بالمظاهر الطبيعية بوصفها جوهرا حيا مكونا للحياة والوجود يتجاوز الظواهر، حيث إن "ما يأسره ويحيره في عالمه الداخلي، وهو يتأمل النفس، يأسره أيضا ويحيره وهو يستبطن الطبيعة، ويبحث فيها عن الأسرار التي تكتنف موجوداتها"[439]. وقد أبى العنصر الطبيعي إلا أن يكون حاضرا بحمولته الصوفية في شعر الطبال، حيث نجده في إحدى قصائده يصور الطبيعة تصويرا استطاع معه تذوق الجمال الإلهي المطلق، في كل عنصر من هاته العناصر الطبيعية التي حورها لخدمة سياقه الشعري، يقول:

موجودات عطر من غدير الياسمين ترشني فأميس غصنا أخضـــرا

أنساب موسيقى أرف ضفيـــــرة في ليل ساحرة. أزغرد مزهــوًا

[439]- محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص: 216.

في كبرياء الدوح. في زهو السنـــا بل في رفيف الورد لحنا أحمـــرا

وكما يموتُ الجَدْبُ في القيثارتِـــ رَعُهُ الرُّؤى فيموجُ روضا أزهرًا

فالجدْلُ الموسِحُفِي نَجْوَى الهوَى والبلبلُ الصدَّاحُ يَعْلُو مُزْهِـــوًا

...

فَتَجِنُّ فِي حُبِّي عنادِلُ ربوِتـــــي ويهيم في حسني نَسِيمٌ قد سرَى

ســـأمنح للعنادِلُ كُلِّهَـــــــا حُبِّي وأمنحهَا حَنَانِي الأَكبـــرَا

فلتبتسمي لِلْغُصْنِ يا أَمْطَارِ يَـــا حلم الرَّوَابِي يلَهْجَاةَ الثَّـــرَا

...

جودي علي بتوبة بيضاء كـــلأَ حْلام تنسخني تَقِيًّا أَطْهَـــــرَا[440]

نستطيع أن نستشف منذ الوهلة الأولى من خلال عتبة القصيدة أن الشاعر استحضر "المطر" الذي يعد مصدر نمو الطبيعة وحياتها، فالمطر رمز للحياة، والشاعر يصبو إلى حياة روحية غير متعلقة بحياته البيولوجية،إذ يتوسل عناصر الطبيعة، التي يرى فيها رمزا للذات الإلهية بأن تجود عليه بتوبة نصوح حتى يتطهر من أدران الحياة المادية، ويرتقي في مقامات الحياة الروحية، ويتقلب في أحوالها. فالطبال دائم السفر عبر عناصر الطبيعة نحو الوجود بوصفه حركة لا تنتهي، مما يعطي لإبداعه روحا خالدة داخل هذه السيرورة اللامتناهية.

إن علاقة عبد الكريم الطبال بالطبيعة ذات جذور رومانسية تمجيدا منه للخيال الذي من شأنه أن يفتح له رصيدا لا متناهيا من الأسرار، وهذا العشق للطبيعة يأتي في غالبيته ممزوجا بالوجد الصوفي. ففي قصائده وعبر لغته تحل الذات في الطبيعة، يقول في قصيدته "البستان" وهو يرصد واقعا يتأرجح بين اليأس بين الأمل:

هذه الأعشاب...كانت يوما

تتكلم في الحب

[440]- عبدالكريم الطبال: الأعمال الكاملة. د:الأشياء المنكسرة، ق: أمطار. ج1/30-31.

تناغيني في القدمين

فأسقط في الحضن

تطوقني بالعطر

فأرشف خمر الخمر

كانت تتلمس في جسدي: الجذع

وفي صوتي: الغصن

وفي سرحاتي: الظل

تكبر بي

تتعملق في مرآتي

كانت تتزين وقت الوصل

بما في الماء. وفي الشمس

وفي الموسيقى: والحلم

فتندى الأحجار الذكران

وتهتاج الأنسام. الأطفال

وتغضب مني الريح الكاعب

والحورية في النهر

وحدي

أنفرد بها في الخلوة

فتبوح بميقات الأدواح

وبأخبار البستان المقبل

لكن من منكم يا أيها الرحل في الليل

إلى الليل

يا أيها العذال

بين البحر وموجه

يا أعداء الورد

داس القلب؟ !

وما...أبقى إلا الأطلال

وهشيما يذروه النسيان

عبثا ما تأتون

فالبذرة في الأعماق[441]

أتت هذه القصيدة مفعمة بالحركة التي تظهر في كف قوافيها المزهرة بالأفعال المضارعة التي بعثت في عناصر الطبيعة الحيوية والنشاط فأنتجت صورا شعرية مشخصة جعلت من عناصر الطبيعة وأشيائها كائنات تتكلم، وتتحرك، وتتنفس:

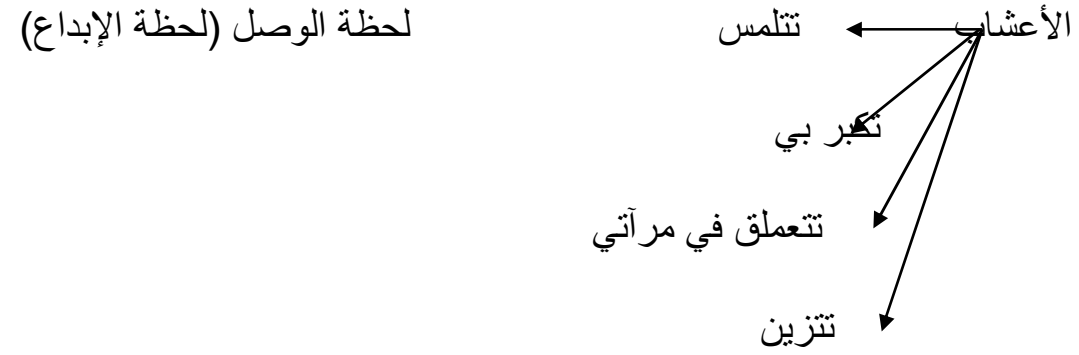
الطبيعة ← أفعال إنسانية ← الشاعر

تتكلم في الحب

تناغيني

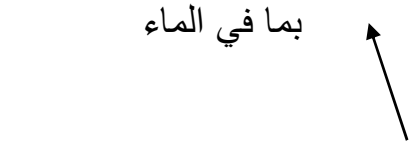
تطوقني

[441]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د: "البستان". ق: "البستان". ج 1/187-188.



تعد لحظة الإبداع التي يدخل معها الشاعر في مغامرة مع عناصر الطبيعة سواء على مستوى الصورة أو على مستوى الترميز الذي يلعب فيه التشخيص، وتراسل الحواس دورا حاسما، مغامرة في الدنيا التي أملتها رؤية الشاعر الحالمة. فالمتلقي يشعر مع هذه الصورة الرمزية أنه أمام إبداع حق له عوالم خاصة ومنطق متميز.

فإذا كانت التجربة العرفانية قد عاينت تجليات الجمال الإلهي في وحدة الوجود "وإلى ما اعتقدته من الطبيعة في تكثر مظاهرها وتقابل أعيانها وصيرورتها وحركتها، ليست إلا انكشاف للألوهية المحايثة الباطنة فيها ومتى اعتبر الصوفي العارف هذه المظاهر المتقابلة الزمن الفرد، تجلت له الوحدة الوجودية ماثلة في وحدة الفاعل"[442] فإن الطبال يتوحد بالأعشاب في حضرة البستان، فيسامره ويغازله ويتطيب بعبق عطره الذي يطوقه، ويرشف خمر الخمر، عندما يتحول إلى جذع وغصن يظلل هذه الأعشاب التي تكبر في كنفه ورعايته. فباكتمال نضج الأعشاب تنضج تجربة الشاعر آنذاك يستعد الشاعر للحظة الوصل/الإلهام أتم الاستعداد، ويتسلح بعناصر الطبيعة لتخرج أشعاره في أبهى حلة.



[442]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 293.

(تجربة الشاعر ◄ الفنية) تتزين في ◄ وقت الوصل وفي الشمس

وفي الموسيقى

وفي الحلم

لقد استثمر الشاعر عناصر الطبيعة للتعبير عن لحظة المخاض التي تجعل تجربته تتعملق في مرآته فتستحيل إلى مرآة تعكس التحولات السلبية التي تداهم ما يحيط بنا من جمال وجلال. فالأعشاب (تجربة الشاعر) تنمو وتزكو في تربته الشعرية التي تروى جذورها بماء الخيال ليغذيها باعتبارها سر الحياة، ومصدر الإحساس بالصفاء والنقاء.

أما الشمس فهي مصدر حرارة التجربة لأنها هي الكفيلة بأن تنير عتمة الوجود، وتخصب التجربة وتبذر فيها بذرة الروح. أما الحلم يجعل الشاعر صوتا يقف في الوسط بين أحلامه وواقعه باعتباره ماردا يستبطن الأشياء ويكشف عن المخبوء فيها، ليؤالف بين المتناقض منها، حيث يكمن دوره في أنه "يقدم للإنسان واقعا جديدا يتيح له مطابقات جديدة بينه وبين الوجود"[443].

تتوافر شروط الإبداع لدى الطبال عندما يتحد بالطبيعة اتحادا يتجاوز المحسوس والواقعي إلى عالم من الإشارات والإيحاءات الرمزية، مما جعل قصيدته فردوسا تتفتق فيه أفانين الصور، وتزهر فيه مفردات الروح التي ترقى بذوق المتلقي وبمستواه القرائي من المعاني السطحية إلى المعاني الرمزية الإيحائية التي تفتك بخيوط اللغة العادية، مما يكسب هذه الأخيرة جرأة تنأى بها من المألوف وتؤول إلى رموز موحية تتبختر في أبهى لحظات تألقها.

تتعملق اللغة في مخيلة الشاعر الصوفية فتعمل على تجريد المحسوس، وتشخيص المجرد، وأنسنة عناصر الطبيعة، لتؤدي وظائف نفسية يعيشها الشاعر ووظائف كونية

[443]- أدونيس: الصوفية والسوريالية، ص: 167.

تتلاءم وتصورات الشاعر العرفانية المعكوسة برؤيته المرآوية الصقيلة. ذلك أن "الرمزية الخاصة بانعكاس الصورة على السطح الصقيل تنحل في المبحث العرفاني للخيال إلى دلالات جوهرية، منها اعتبار العالم الأكبر والعالم الأصغر (الإنسان) بمثابة مرايا متقابلة، فالإنسان مرآة تعكس ما ينطوي عليه العالم الأكبر من عناصر ورقائق"[444].

وهكذا فإن الطبال في تعامله مع عناصر الطبيعة، وأشيائها لا يعتمد على الرؤية الحسية، وإنما على الرؤية غير القلبية. التي تكون فيها هذه الطبيعة ماثلة أمام البصر، وجوهرا غائبا متجليا ومتمثلا أمام البصيرة التي تستكشف اللامرئي فيها، حيث تراه بعين القلب حالة الشهود. أو ما يتركه الشاهد من أثر في القلب "ما تعطيه المشاهدة من الأثر وهو حصول صورة في القلب عند الشهود وبعده"[445]. نجد شواهد الحق وعظمة جمالها له تعينات في أشياء الطبيعة، فكان لها دور كبير في إشعال جذوة الأداء الشعري لدى الطبال، وصعدت من تكثيف معانيه، فجاءت لغته سامقة شفيفة تمتح سحرها من عنفوان الطبيعة. يقول الشاعر في موضع آخر، في قصيدته "آخر المساء":

الذي في أصبعه الخاتم

يشهد – إن شاء – الماء على بركان

النار على طوفان

إن حدق في الشجرة

صعدت مشنقة

إن هم بلفظ البستان

يحترق الورد

إن فكر في الشرفة

---

[444]- عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص: (89-90).

[445]- عبد الرزاق القاشاني: اصطلاحات الصوفية، ص: 223.

هبطت زنزانة:

لكن

لا يشهد – إن شاء

على المرآة

وجه الجني الأسود لا يتجعد

لا يشهد – إن شاء

على الأصبع

مفتاحا ذهبيا لا يصدأ[446]

لقد أتت هذه القصيدة كونا شعريا بهيجا يتوحد بذات الشاعر، ويسيل بماء الشعر الزلال الذي تفتقت ينابيعه في اتجاهات وأمكنة شتى، جعلت هذه القصيدة تنبض بإيقاعات الطبيعة ورموزها التي تمتح من حدوس الكائن وتتغيى الممكن. فإذا كان الرمز الطبيعي هو قلب شعرية عبد الكريم الطبال، فإن الماء يمكن اعتباره الرمز الأقنون في شعريته التي تعتبر بمثابة حدائق غالبا تنهمر فيها مفردات الماء، وما يندرج في مجالها من مصطلحات "بدءا من ديوانه الأول "الأشياء المنكسرة"، ومرورا بدواوين "البستان"، "شجر البياض"، "القبض على الماء"، "لوحات مائية" إلى ديوان "عتبة البحر". فكلها تدور حول موضوعات thème الماء"[447].

إن ورود الماء بالمجاورة مع فعل الشهود "يشهد" في القصيدة (يشهد –إن شاء- الماء...) لم يكن بمحض الصدفة، فهذا التركيب أملاه عليه مخياله الصوفي، فتقديس الشاعر لهذا المخلوق الرباني الذي جعل منه كل شيء حي هو تقديس للذات الإلهية، وافتخار بالشعر الذي يدعو للتأمل والتفكر. فالنفس البشرية لا تهنأ إلا في حضرة بارئها

---

[446]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة. د: "البستان". ق: "دخول في المساء" ج 200/1.

[447]- نخلة الفلوات: دراسات وشهادات في التجربة الشعرية لعبد الكريم الطبال. إعداد ومشاركة، د: سالم أحمد إدريسو. ص:41.

كما أن الطبيعة العطشى تبحث عن الماء المنهمر، وظمؤها شبيه بظمإ الشاعر إلى ماء القوافي.

لقد بنى الشاعر الطبال قصيدته على علاقات دلالية تنبني على أساس التضاد، مما جعل القصيدة مرآة تنعكس عليها التحولات السلبية التي تداهم القيم السامية والجميلة، ونعمة السكينة والاستقرار. تتجلى في الوحدات التالية:

الماء ≠ النار / بركان ≠ طوفان

الشجرة ≠ مشنقة / الشرفة ≠ زنزانة / ذهبي ≠ يصدأ

تعكس هذه السلسلة من المتضادات الصراع الوجودي القائم بين الماء (رمز الحياة) والنار (رمز الموت)، فهذا الأخير ترتد إليه كل الأطراف السالبة (النار، مشنقة، يصدأ، طوفان، زنزانة). والأول (الماء، الشجرة، ذهبي، الشرفة) ترتد إليه الأطراف الموجبة. إلا أن الرمز الطبيعي وبالخصوص رمزية الماء والنار اللذين تبنى عليهما معمارية القصيدة، وتجعلاها منفتحة على إيحاءات شتى، يزكيها فعل الشهود بالمعنى الصوفي للمشاهدة.

لقد تحولت مظاهر الاستقرار التي توحي بها عتبة النص ("دخول في المساء"=السكينة والارتياح) في زمن التسلط والحصار إلى عناصر موحشة تعكس القلق النفسي للشاعر الذي يطمح إلى تحرير الإنسان من صدإ القيود، ومن شجون أحزانه في هذا الواقع، الذي نلفي صورته المأزومة معكوسة في عناصر الطبيعة، التي تحولت من رموز للحياة والاستقرار والراحة والاستجمام إلى رموز للموت والفزع إلى مشانق وزنازن ينكل بها بالإنسان وتهدر كرامته.

تشي نهاية القصيدة بأمل ميلاد معاني الحرية والانعتاق، مما يدل على أن الأطراف المتصارعة في النص الشعري تجسد صراع الخير والشر وأن رمزية (الماء، البركان، النار، الطوفان) تتضمن دلالات التحويل والتغيير والثورة على مظاهر الجمود

والفساد. وبذلك فقد منح الشاعر عناصر الطبيعة بعدا رمزيا يحرر الإنسان من جحيم الواقع المحموم ويعيد الأشياء إلى طبيعتها:

البداية **الصراع**

النهايـــــــــة

دخول في المساء ← ماء ← على بركان ← مفتاحا ذهبيا لا يصدأ

(السكينة والطمأنينة) ← النهار على طوفان (المقاومة والصمود من أجل تحقيق الخلاص)

شجرة ← صعدت مشنقة

الشرفة ← زنزانة

⇩ ⇩

مظاهر إيجابية مظاهر سلبية

وعلى الرغم من أن الرموز الطبيعية تتحكم في نسج جزء مهم من صياغة القصيدة ومؤشراتها الرمزية، فإن الشاعر لم يقيد نفسه بها فحسب، بل اعتمد على مؤثثات أخرى لتشكيل البعد الرمزي في القصيدة؛ منها النسق الصوفي الذي استحضر منه مجموعة من القرائن والمصطلحات لصياغة رمزية القصيدة من ذلك توظيف (مصطلح المرأة) الذي له علاقة وطيدة بالخيال المرآوي الصوفي. وكذلك فعل الشهود كمؤشر يعكس مدى عمق الرؤيا الشعرية والمتمثل في فعل (يشهد) الذي كرر ثلاث مرات في أرجاء القصيدة، فكان بمثابة الخيط الرفيع الذي نظمت فيه صور القصيدة وذررها الرمزية.

يستمر افتتان الطبال بالطبيعة، حيث إنه يعيش تجربة فنية بأبعاد وجودية صوفية، موضوعه الشعري هذه المرة يستمر مع رمزية الماء؛ فيجعل منه لوحة يرسم عليها فنا تشكيليا بديعا تمتد خطوطه إلى الأسرار القابعة في خرير المياه، ويستمد ألوانه من ذلك الكائن اللالوني الفاتن، فيقول في قصيدته، "قصيدة مائية":

أرسم في الماءْ

وجهًا حجريًا

أجملَ من وجه الماء

شفيفا يبدو منه السِّرْ

ورديّ ًا كالحلمْ

فإذا ما اشتدَّ العودْ

يضْحكَ ملْء العينينْ

من وجهي الشَّيْخْ

من فرشاتي الطفله

أسأله في غضبٍ مكتومْ

مجروح الصوت

يا مخلوقي: الطَّيْفْ

يَا ريحً ا من أجنحتي؟[448]

يوظف الشاعر رمزية الماء ليقتحم الحجب بأشواقه الصوفية، وبين الماء والشاعر صلة وجدانية جعلت منه إنسانا تستهويه الطبيعة ببعدها الوجودي المنعكس على مرآة

[448]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة. د: "القبض على الماء". ق: "قصيدة مائية". ج 102/2.

الماء، حيث إن الحقل المعجمي ينبني على تكرار مصطلح الماء، وورد مرات بصيغ تنتمي إلى عائلته اللغوية مثل: (النهر)، لقد استحالت هذه المفردات إلى رموز محملة بدلالات كثيفة ساهمت في إثراء المعنى.

تتحدد علاقة الشاعر الطبال بالكتابة من الغنى الذي تمنحه رمزية الماء لقصائده ونخص بالذكر هذه القصيدة التي بين أيدينا، والتي منحها هذا العنصر حياة جديدة. يعول الشاعر على فاعلية التكرار ليحفر مجاري المعنى ويعدد مسالكه. وقد وسع الطبال مشهد قصيدته المائية عندما رمز بها لتجربته في الكتابة. فهو لا يكتفي برصد مجاري مياهها ووصف مظهرها الجمالي فقط، بل يعتني أيضا بمنبع هذه المياه ومصدر تفجرها ومصبها، فمنابع هذه المياه داخلية تتفجر من ذات الشاعر التي لا تعترف بالقواعد الواقعية والمألوفة، حيث تحول هذا الرمز من مجرى خارجي طبيعي إلى مجرى داخلي ذاتي إنساني، وهذا ما يحيل عليه ضمير المتكلم الذي أحكم قبضته على النص الشعري: (أرسم، أحمل، أسأله، وجهي، فرشاتي، مخلوقي، أجنحتي، كنت جسدي، كلماتي).

ولما كان منبع الكتابة لدى الطبال دفقة مائية مشدودة إلى دواخل الذات، لا مراء في أن قصائده ستنزل مشكلة من قطرات أشواق الذات ولواعجها، وليس بالضرورة أن تتطابق هذه القطرات الملتهبة مع قطرات المتلقي بما تسمح به حدود قراءته، فتفتح بذلك باب التأويل على مصراعيه.

تتجلى شعرية هذه القصيدة في تلك الفجوة التي يحدثها تداخل الذاتي بالطبيعي، حيث احتفى الشاعر بالألفاظ المائية، واستغل إمكاناته في بناء نصه اعتمادا على إدماج الطبيعة بذاته عبر فاعلية الضمائر، وكذا بالتحول من الدواخل (الذات) إلى اللانهائي الذي بشر به الحقل الدلالي المحمل بدلالة السر والحلم. فالطبال كالصوفي المفتتن بالرمز الطبيعي الذي وجد فيه منجما للأسرار اللامتناهية.

- **تجليات الطبيعة في شعر محمد السرغيني :**

إذا كانت الطبيعة هي أداة خيال الشاعر عبد الكريم الطبال ووسيلته ومادة إلهامه التي اتكأ عليها لقرض الشعر، فإنها لدى الشاعر محمد السرغيني شكلت إحدى دعامات

الشعرية إلى جانب مرجعيات أخرى، وذلك راجع إلى غنى مصادرها وعناصرها وصفائها وإيحاءاتها وأبعادها الرمزية، التي تسعف الشاعر في التعبير عن قضايا عصره. نجد الشاعر السرغيني في قصيدته "العنكبوت الأخضر، يقول:

لما تخضر العوسجة المذعورة في البستان، يكون حصاري

المضروب عليها تخفيفا للضغط على سيقان الدفلى، وعلى فاكهة

تأبى إلا أن تسقط فوق الأرض المصفرة الناضجة معفى: من أثقال

تحملها عنها الأغصان الخضراء

الخز الأخضر حد فاصل يفصل بين المستنقع والنهر الرقراق. مباشرة بعد

استيفاء شروط التشكيل سأوحي لي باستخلاص الحكمة من فص

خزي في خاتم مجنون مر على "جامع عين علو" مبهورا بخدوش في

ناصية الأحباب النهرية والقيعان النهرية.[449]

لقد عبر محمد السرغيني عن رهافة حس وفنية متناهية بلغة شعرية تسمو عن التقريرية، وأحادية الدلالة، لتؤسس عالما شعريا ينحو منحى الرمز والتكثيف والإيحاء، بحيث تنفتح التعابير على دلالات مختلفة، وهكذا كانت لغته عبارة عن مساحة تشع لمنح تجربته الشعرية بُعدها السيميائي ووظيفتها الرمزية.

يحيل هذا المقطع الشعري الذي يرتكز في بناء نسقه الرمزي والاستعاري على مفردات الطبيعة (العوسجة، بستان، الدفلى، فاكهة، النهر، العوسجة المذعورة، فاكهة تأبى إلا أن تسقط بالأرض المصفرة، المستنقع...) إلى واقع راهن مجروح ومذعور، يعاني باستمرار من أزمات لا تنتهي، يفتقر لقيم الشجاعة والإقدام، ولا يكتنز سوى الحصار والعقم والركود (...يكون حصاري المضروب عليها...، تسقط فوق الأرض المصفرة، أثقالا تحملها، حد يفصل بين المستنقع والنهر الرقراق). وبذلك تنزاح هذه

[449]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، د: "من أعلى قمم احتيال فاس" ق: "العنكبوت الأخضر". ج 2/ 247.

الألفاظ الطبيعية عن مرجعيتها الواقعية لتسهم في تشكيل صورة رمزية تسبر أغوار الذات الشاعرة المكتوية، وتحطم أشياء الواقع لتعيد تركيبها من جديد في لوحة فنية بديعة.

وأهم خاصية تميز معجم هذا المقطع تتجلى في تضايف الرمز الطبيعي مع رمزية الألوان اللذين احتفى بهما المتصوفة. ومن الاستنتاجات التي يقودنا إليها الإنصات إلى هذه الجمل الشعرية هو استشعار سريان الخطاب الصوفي في عروقها، إلا أن تمثل الشاعر للخطاب الصوفي جعله يفرغه من محتواه القدسي ليملأه بقضايا عصره، فحوله إلى تجربة كونية قادرة على التعبير عن قضايا وجودية تمد الجسور بين الطبيعة وأشياء العالم بأسره.

يعكس المقطع الشعري رؤية سوداوية عكسها امتزاج عناصر الطبيعة برمزية الألوان، مستعرضة حال الحضيض الذي وصل إليها الواقع وصراع الذات المناضلة مع أشكال الفساد قصد تطهير الأرض منه ويمكن تمثيل ذلك على الترسيمة الآتية:

الرمز الطبيعي	**دلالتـــــــــــه**
المستنقع ←———	ركود الواقع وطفوحه بأشكال القذارة والوحل
الأرض المصفرة ←———	ثقل الفساد والاستماتة من أجل الاستمرارية
الخز الأخضر ←———	الذات المناضلة التي تحاصر الفســـــــاد
النهر الرقراق ←———	الخلاص؛ الصفاء والحياة المشرقـــــــــة

إن الرمز الطبيعي هنا يحتضن آلام الشاعر وأوجاعه ليبدع عالمه المأمول؛ العالم الإنساني المفعم بالقيم والمثل العليا كنهر رقراق دائم الجريان لا ينضب معينه. لذا تحول الشاعر إلى حائل يحول بين المستنقع والنهر الرقراق رافضا الركود والطفيليات التي تعكر صفو نهر الواقع، راغبا في تصفية المجتمع من مستنقع القذارة والطمع والجشع، ومن أذران المادة للارتقاء بالروح وتزكيتها لإعادة الحياة المطمئنة إليها.

استطاع السرغيني برؤيته المتبصرة النأي بالطبيعة من الوصف الحسي شأنه شأن المتصوفة، والفناء فيها استجابة لنداء روحه التي تهفو إلى الذوبان والتماهي في الكون الطبيعي الساحر ليعوض الألم والتشظي الذي يعانيه.

2- رمز المـــــــــرأة :

تكرر مصطلح المرأة في شعر الشاعرين محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال، كما تردد عند شعراء التجربة الصوفية الذين جرت عادتهم على غرار شعر الغزل وذلك، "لاستشعار الجمال المطلق من خلال جمال المرأة الحسي، وقالو شعرا في العيون والشعر والصدور والقدود ونظروا إلى مجنون ليلى وإلى ما عاناه في عشقه، فحولوا أشعاره ورمزوا بها إلى أحوالهم"[450]، فكيف وظف الشاعران الرمز الأنثوي؟ هل حافظا على حمولته الدلالية أم أنهما فجرا كوامنه وإمكاناته لاختراق الحجب التي غطت الوجود وغيبته تحت حضورها الكثيف، للتمكن من تلمس الوجود والإنصات إليه عبر كلام الجسد الأنثوي؟

- **تجليات المرأة في شعر السرغيني :**

يقول محمد السرغيني في قصيدته "الكائن السبإي:

أنتظر الأنثى التي لوهجها تنتفض العروق

تحت البشرة

أخمش بالأصابع الخمسة باب الشجرة

[450]- محمد يعيش: شعرية الخطاب الصوفي، الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا، ص: 145.

لعلها تنحتني وشما على سيقانها.

لعلها تنسخني من ثمر الأغصان

الخصب مر من هنا

مهترئ السحنة مر من هنا

والخصب إن مر فلا يعود.[451]

يبدو أن النص محمل بحنين صوفي بالغ إلى حد الاتصال والاتحاد بأنثى وهاجة، وهي إضاءة تنير النفق الأوسع المؤدي إلى الخلاص أو العالم المثالي الذي يرغب الشاعر في وصاله، ولكن فعل الانتظار (أنتظر) ينتصب واقفا للحيلولة بينه وبين المرغوب فيه لكي لا يتم الوصال أو ليؤجله بعض الوقت. وقد رافق حضور الأنثى حضور رمز الشجرة في بوثقة الشعر الذي تفاعلا فيه بشكل حيوي وعميق مع بقية الدوال والرموز الشعرية، التي حملها الشاعر بدلالات الخصوبة والعطاء إلا أن رؤية الشاعر أشربت هذا المعنى البسيط بمعاني روحية تولدت لديه جراء إحساسه بعقم الواقع المحمل بدلالات الجفاف الروحي، والنضوب الأخلاقي، حيث إن عباراته الشعرية (أنتظر الأنثى التي لوهجها تنتفض العروق)، (أخمش بالأصابع في الشجرة) تنفتح على أكثر من معنى، من بين هذه المعاني نجد:

انتظر الأنثى= الخصوبة (الخصوبة)

أخمش بالأصابع الخمسة باب الشجرة

التأمل ← إعمال البصيرة

الفاعلية ← تحريك الركد في الواقع

رؤية شعرية طافحة بدلالات التغيير والانبعاث

[451]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، د: "الكائن السبابي". ق: "الكائن السبابي"، ج 212/1.

مزج الشاعر بين الرمز الأنثوي والرمز الطبيعي (الشجرة) داخل هذا السياق الشعري الحيوي، ووحد بين الإنساني والطبيعي، وعلى الرغم من أن الأنثى والشجرة شيئين منفصلين في الواقع، إلا أن الرؤيا الذاتية للشاعر هنا تراهما متحدتين، وهذا الاتحاد الدلالي استفاده الشاعر السرغيني من التجربة العرفانية، يخضع داخل النسق اللغوي والدلالي لعلاقة تفاعلية تربط الأنثى بالشجرة فترى فيهما شيئا واحدا.

إن الشاعر في لحظة إبداعية معينة، تصور المرأة وتخيلها لؤلؤة وهاجة، وقد ارتبط هذا التصور بارتباط المرأة في مخيلة الشاعر بما هو إيجابي؛ وهو تصور شعوري دفين اكتست معه الأنثى سمات صوفية سامية مفعمة بأسباب الحياة ومقومات الخصوبة (+حي +خصوبة +جمال +وهج...) في رؤيا شعرية ذاتية صميمة تتشوف إلى انبعاث جديد بعد طول معاناة، ومحاولة إخصاب لواقع هيمن فيه الموت كقوة جاثمة ومترسخة لعلها تحرك أركانه الراكدة والمتجلمدة.

لقد أوحت للشاعر رؤيته الحالمة استحضار الشجرة باعتبارها رمزا طبيعيا يرشح بماء الحياة والخصوبة (+جامد +اخضرار +ثمار +ظل...)، فالشجرة في هذا الخطاب ترمز إلى التغيير والخلاص باعتبارها قوة فاعلة يستجير بها الشاعر (لعلها تنحتني وشما على سيقانها) (لعلها تنسخني من ثمر الأغصان). إن هذه الرؤية الشعرية تبلورت من خلال تأمل شعري خالص مصدره أنا الشاعر الشغوفة بالتجربة الصوفية التي يتعايش في مخيالها العالم الإنساني والعالم الطبيعي. وما الرموز اللغوية إلا وحدات عملت على نقل نتائج هذه التجربة المتميزة، غذاها انجداب صوفي عميق إلى التغيير.

يقول الشاعر محمد السرغيني في قصيدة "مسؤولية الحوذي":

سائق العربة

غافل

عن صرير المسافة والعجلات

منتش

بمغازلة امرأة أرنب وسلحفاة

كأسها مترع

واشتعال الحبب

يتلألأ. كان الصخب

واضحا. ورضوض التعب،

طفحت بعجبات العجب،

ربما بللت بالدموع

هامش الصفحات وأول ديباجة في البيان،

متعللة بازدحام السطور التي قرئت،

والتي انطمست،

والتي خلقت رجلا مجبرا من خيار امرأة.

جف ريق السؤال على شفتيها وشف:

سلطة العقل مشرعة في مقولاتها:

واحتمال التودد للكلمات[452]

تتشاكل في هذا المقطع دلالة الحوذي مع الشاعر، فكل منهما يحمل خاصية الغناء وكذا خاصية الحركية والحث على مواصلة السير؛ فالحوذي يغني للجمال لتواصل المسير والسرعة. والشاعر يشحذ همة الناس بحرارة الكلمة لاستمرار رسالة الإصلاح والتغيير. لكن ما علاقة ذلك بحضور الرمز الأنثوي الذي طفا على سطح القصيدة ليحكم سيطرته على بنية الأفعال عبر لعبة ضمير المؤنث؟.

[452]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة. د "احتياطي العاج". ق: "مسؤولية الحوذي". ج 2/1214-122.

يقوم هذا المقطع على صورة رمزية نواة، تتناسل منها مختلف الصور والرموز، إنها رمزية المرأة التي تشكل المقطع الأول لينعكس صداها على الصورة الكلية للقصيدة. فالشاعر يفتح عينيه لرؤية المرأة وهي تنزع نحو ارتشاف كأس مترعة بحثا عن نشوة مفتقده يبحث عنها من خلال شوقه وحنينه للمرأة وافتتانه بها، الشيء الذي شرع المجال لخيال الشاعر وحلمه فأتت قصيدته زاخرة بالإيحاءات والإشارات، التي نمت في روضة المتخيل الذي يسقيه الرمز الأنثوي المترع بدلالات الخصوبة والولادة والحلم والرفض لأشكال الإقصاء والتمييز.

تشتغل المرأة إلى جانب رموز أخرى (الخمرة، والأسطورة، والزمن، والمقدس) في منحى بناء دلالات عميقة تحد من ممكن حضورها المادي، لأنها توجهه نحو الرمزي الذي يبشر بغد مشرق، يبدد ظلام الواقع الدامس. فالمرأة حسب الشاعر جامعة لقوانين الحياة ونواميسها.

إذا عدنا إلى القصيدة فإننا نلفي أنها تستهل بعبارات الغزل، والعشق (بمغازلة امرأة – كأس مترع – اشتعال الحبب – يتلألأ). فالشاعر استعار اللغة التي استعملها شعراء الغزل والمتصوفة رغم اختلاف وتباين هدف كل طرف من الطرفين، فهو هنا مثل الصوفي يرى في اكتمال العشق كمال تحققه ووجوده. وذلك لا يتأتى إلا باستحضار الرمز الخمري الذي يرشح بمعاني الانتشاء والتوهج، والإشراق، والاشتعال الذي يقي الذات الشاعرة من قساوة الواقع ومتناقضاته.

نستشف من خلال ملاحظتنا للقصيدة - ومنذ الوهلة الأولى- سيادة الألفاظ والعبارات ذات النبرة الأسيانة: (الصخب – التعب – بعجب العجب – بللت بالدموع – ازدحام – انطمست- جف ريق السؤال...). حيث تعكس حقيقة الواقع المتردي وإحساس الذات بالتشظي والتمزق، متوجهة نحو التماهي أو التوحد بالأنثى، وبهذا تتمظهر الأنثى في نصوص السرغيني ككل "من خلال الحساسية الصوفية التي يتوسل بها الشاعر في حنينه إلى استعادة الوحدة معها"[453]. إنها رؤية شعرية صوفية ترنو إلى الاتحاد بالمرأة

[453]- خالد بلقاسم: "أدونيس والخطاب الصوفي"، ص: 173.

عبر الحلم؛ فهذا التوحد لا يتم بالجسد وإنما بالخيال والحلم الذي يتجاوز الجسد، لأن الشاعر يبحث في المرأة عن أشياء بديلة وثمينة تقيه حر الزمن الذي يعيشه.

إن عشق الشاعر للمرأة لا يقود إلى الجسد بقدر ما يقود إلى غد مشرق، وهذه الرؤيا المغايرة جد منطقية، "لأن صعوبة الحياة وتقلبات الليالي، تعتبر كلها محفزات لإقبال الشاعر على المرأة، ليعوض بحنانها ما قاساه من عنت الظروف"[454]. تكشف المصاحبة المتأنية لهذه القصيدة على هيمنة ضمير المؤنث المتمظهر في ضمير الغائب والمحيل على المحتفى به على نحو يجعل المرأة رمزا محوريا تتعالق فيه استعارات، ورموز جزئية في سياق دلالات واقعية وكونية، انهمك الشاعر في بنائها.

- **تجليات المرأة في شعر عبدالكريم الطبال :**

إن حضور الرمز الأنثوي في شعر عبد الكريم الطبال يكتسي نكهة خاصة وعذوبة جذابة في قصائده عامة، وفي أشعاره التي يغلب عليها الطابع الوجداني، إذ إن المرأة في تجربته الشعرية كانت ذات مرجعية عرفانية صوفية، وحبه الروحي كان من منطلق إنساني ينبع من صميم إعجابه بالمرأة، إنه افتتان صوفي يجعل من المرأة نموذجا يجمع بين الجمال الإنساني، والجمال الروحي، تتشابك فيه جذور الانفعالية الإنسانية التي تشده إلى الوجود وإلى عناصر الطبيعة. فمن خلال التتبع الدقيق لمعالم الأنوثة أو خصوصيات المرأة في شعر الطبال، نجدها قد أغنت تجربته الشعرية، حيث تعايش فيها الروحي والحسي، وتناغم المطلق والمقيد في قالب فني ولد متعة لدى المتلقي، وغير رؤاه السائدة، وحثه على تذوق المعنى الاستطيقي للجمال الحقيقي الذي من شأنه أن يكون فاعلا ومدعاة لتغيير سلوكاتنا المعتادة.

يقول عبد الكريم الطبال في قصيدته "سهرة" من ديوان "شجر البياض":

يَا سيِّدَ السُّحْبِ

كَيْ أَتَمَوَّجَ

---

[454]- أحمد المعداوي: "أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث". دار الآفاق الجديدة، الرباط – المغرب،ط 1993/1، ص:160.

فِي كَأسِ حلم

ستشرَبُهُ..امرأَةٌ

لاَ شَرِيكَ لَهَا

فأصير..عَلَى فَمِهَا

...

وفي شَعْرِهَا

وفي دمِهَا

بعض نارٍ

وفي صدْرِهَا

سِفْرَ عِشْقٍ [455]

إن توظيف الطبال للمرأة في هذه القصيدة ليس توظيفا عاديا، بل يريد من خلاله أن يعبر عن مدى تعلقه وعشقه للذات الإلهية، فالشاعر قد حل في بعض أعضاء المرأة الحسية: (فمها، في شعرها، في دمها، في صدرها)، وجعلها امرأة مثالية "لا شريك لها" رمزا للذات الإلهية، إلا أن الطبال أغرق في ذكر الأعضاء الخارجية للمرأة (فمها، صدرها، شعرها) هذه المفاتن التي تؤدي في غالب الأحيان إلى مزج جمال المرأة بنزعة حسية شهوانية، تزيد هذا الرمز إبهاما وغموضا – حيث يتداخل ما هو حسي إنساني بما هو روحي رباني – والطبال بإثارته لهذه الحوافز، كان يصبو إلى إيقاد وتأجيج جذوة شوقه ليعيش تجربة روحية سامية تمكنه من محو ذاته في الذات الربانية ويتذوق لذة حلاوة محبتها.

[455]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د: "شجر البياض"، ق: "سهرة"، ج 127/1.

وإذا تأملنا في ديوان "موال أندلسي"، سنجد عبد الكريم الطبال يمجد المرأة في قصيدته "صنوبرة شماء" والتي يصدرها ب "إلى الأم فاما" يقول فيها:

يَا سَيِّدَتِي

يا عابرَةَ لم تَمْكُثْ معَنَا

..

يا أم الأوْلدِ الآتِين

مِنَ المُسْتَقْبَلِ

من سَيَدُقُّ عَلَى الأَبوَابِ السَّبْعَةِ؟

منْ سَيَكُونُ رَسُولاً

بيْنَ الأولَدِ العشَّاقِ

وَبيْنَ الوَطَنِ المَعْشُوق؟

يا سَيِّدِتي

كُنْتِ الوَرْدَةَ

لا يفْنَى فِيهَا العِطْر

ولو ذَبُلَت

أو قَطَفَتْها الرِّيحُ

ما امْتَدَّتْ يَدُكِ البَيْضَاء

إلى أيِّ يَدٍ صَفْرَاءَ

وما ارْتَعَشَتْ رُوحُكِ

إِلاَّ طيْرًا

يسبِّحُ فِي مَلَكُوتِ النُّورِ

يَا سَيِّدَتِي

كُنْتِ الدُّرَّةِ

..

ما عَفَّرْتِ جَبِيَنِك فِي عَتَبَاتٍ

أو بدَّلْتِ وَلَوْ حَرْفًا في مِيثَاقِكِ

..

يا بِنْتَ مَدِينَتِنَا الثَّكْلَى

..

فَكُنْتِ البَارَّةَ

كنت السَّيِّدَة الحُرَّةَ

تَحكمُ

بالحبِّ عَلَى الفُقَرَاءِ

وَ بِالمَجْدِ عَلَى الشُّهَدَاءِ [456]

وظف الشاعر المرأة في هذه القصيدة مقترنة بشجرة الصنوبر الشماء، حتى تتناسب وسمو مكانة المرأة المغربية المناضلة، رمز إليها بتوظيفه "للأم فاما" رمز المقاومة إبان الاستعمار هذه المرأة المجاهدة التي يشهد التاريخ على سمو مكانتها ودورها الفعال في تحرير وطننا الحبيب؛ رامزا بها إلى الكينونة والخصوبة والعطاء

[456]- عبد الكريم الطبال: د: "موال أندلسي"، ق: "صنوبرة شماء"، ص: 34.

والنضال. كيف لا وهي أصبحت في نظر الشاعر الملاذ الأوحد للخلاص من واقع مجتمعه وهو يرزح تحت تمزقاته وأمراضه، لهذا نجد ألفاظا تكرس رؤيا مأساوية/ (موجع – أبواب المعتقلات- قطفتها الريح- يد صفراء- ارتعشت روحك- مدينتنا الثكلى- الشهداء...).

فالشاعر في هذه القصيدة يرى في "الأم فاما" رمزا للمرأة المغربية، تلك المرأة النورانية بحبها وإيمانها ووفائها تستطيع أن تنير خطوات المجتمع المغربي، وتقوده في ليله الحالك، هذه العتمة الناتجة عن تشردم الطوائف والأحزاب ولهثها وراء المصالح الضيقة. إن الأم المغربية محبة لوطنها مخلصة لأبنائها تحنو على الضعفاء، وتمجِّدُ الشهادة بمقدورها أن تهبنا جيلا مناضلا حالما بغد أفضل.

3-رمز الخمرة :

- **تجليات الخمرة في شعر محمد السرغيني :**

استعمل الصوفية الخمرة معبرين بها عن حال غشيتهم عن العالم المحسوس، معتمدين على الشبه الحاصل بين حالهم عند استثار نور العقل برؤية الحق عن طريق القلب، وحال السكران بالخمر الحسية. فالصوفي محب للجمال الإلهي، وتزداد درجة هذا العشق إلى أن تصل إلى حال الشده والفناء. وقد نحا الشاعر المغربي المعاصر منحى المتصوفة في استعمال الرمز الخمري والتغني به، معبرين بكل ذلك عن قضايا مجتمعهم، وعن رؤاهم الحالمة. يقول محمد السرغيني في "كتاب الصنائع":

خمرهُ اليوم "قَرْضُ" الشعر

وأمره غدا قط شرس يحفظ الشعر وينساه

الأسنان مخالب الكلام

والأظفار أصابع اللغة،

ويقرأ بالأظفار من يكتب بالمخالب.

الشراهة المستوية على نار متوترة

تحت سقف واحد تقيم مع الشهية

الوليمة كالحريق الناضج،

يفصل الجد عن الهزل

لقد ربط الشاعر في هذه الأبيات بين أحد أشهر الأعلام الشعرية التاريخية والرمز الخمري ربطا محكما لطيفا، حيث استحضر قولة امرئ القيس الشهيرة "اليوم خمر وغدا أمر"، ليعبر عن ألمه وحزنه الناتج عن قساوة الواقع وانتهاك حقوق الإنسان، وقد نسج الشاعر صوره مستعملا خيوط الرمز التاريخي والرمز الخمري (خمرة اليوم قرض الشعر/وأمره غدا قط شرس يحفظ الشعر وينساه)، شبه السرغيني الخمرة بقرض الشعر، والعلاقة بين الطرفين هي تلك اللذة الفنية والنشوة الروحية الموجودة في الشعر وفي الخمر الحسية. فإذا لم يستطع خبر وفاة والد امرئ القيس قطع جلسته مع معشوقته الخمرة. فإن هذا الهيام نفسه نجده عند السرغيني لقرض الشعر، فهو عشق صوفي يمكنه من العودة إلى حقيقة الشعر، فحين استعار الشاعر هذا الرمز كان يبحث عن التجاوز والسمو بالشعر إلى المنتهى، إلى معارج النور حيث اليقين، ليخلع لبوس المادة وضبابية السطحي؛ إنها حالة من التطهر الوجداني، والتأهب للدخول إلى محراب الشعر. إن الخمرة في مقام هذه الحضرة هي المعادل الموضوعي لمعاناة الشاعر وقلقه الوجودي، ليعبر لنا من خلالها عن أفكاره وعواطفه وتجاربه.

يمكن القول إن خمرة السرغيني خمرة صوفية؛ مدامة خالصة لا تشوبها شائبة المزج، فهو كالصوفي يرغب في المدامة الصرف، حتى تدلل له طريق الشعر، وتمكنه من الخوض في قضايا مجتمعه والتعبير عنها. كان اختيار الشاعر لهذا الرمز اختيارا ذكيا، فالخمرة هي النواة التي تتفتق منها جل الأحوال الصوفية الأخرى، والمركز الذي تصطدم فيه الأضداد، وتتحرر اللغة، فعنها انبثق هذا المقطع الذي يجنح إلى السوريالية. وفي هذا الصدد نورد مقطعا شعريا لمحمد السرغيني، احتفى فيه بالرمز الخمري، وما

يصاحبه من انصهار للأضداد في قالب فني بديع ممزوج بماهية الحب ورمز الجسد، مستعينا بدينامية الحلم. فأتت صور المقطع كثيفة تماما كالحلم متشابكة العناصر:

لم يمتهنها أحد من هؤلاء ثملا بخمرها

أو صاحيا منه.

...

الآن وقد اقتحمت سنَّ الرُّشد

من باب الشَّيْخُوخَة، أَرَانِي أحقُّ من غيْرِي

بتشريح ماهيَّةِ الحُب،

فقد تغافلت عن الالتذاذ بطعمه

وأنا يافعٌ مُغْلَقَ المَسَام:

حب جسَدٍ لِجَسد مغايرٍ لا يقال

بل يكتب في حيِّز ضيِّق محتجِب عن الأنظار

حب جسد لرُوحٍ يعاش من خِلاَلِ لغة وسط

بين الالتباس والإيضاح والصحو والسكر.

حب روح لجسد يُعَاش في لغة ما وَرَاء الحُلْم،

مُمْتَعِضًا من تنقيح الأَعْلَى من شوَائِب الأسفل[457]

لقد بني هذا المقطع الشعري على مجموعة من الثنائيات الضدية التي أسست شعريته، يمكن تمثيل ذلك على الشكل التالي:

ثملا = سكر مادي ≠ صاحيا = حضرة الكشف

[457]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، وصايا "ماموت" لم ينقرض. ج 3/420-421.

جهرا = الظاهر ≠ سرا = الباطن

جسد = جسد حسي ≠ جسد مغاير = جسد نوراني

الالتباس = في عالم الحس ≠ الإيضاح = في عالم الروح

الصحو = حضور حسي ≠ السكر = غياب حسي

ذهب الشاعر في حضرة هذه الثنائيات مذهب المتصوفة، فهو هنا لا ينقص من قيمة الموجودات ويرفع من شأن المجرد والروحي بقدر ما يستحضر مفهوم وحدة الوجود الذي تتلاشى فيه كل الفوارق، ليتم الانطلاق من المحسوس إلى المجرد اعتمادا على الوجدان الباطني الذي يسائل الظاهر لكشف الباطن.

وهكذا تحولت الخمرة عند السرغيني إلى خمرة وجودية يمتزج فيها الحب بجسد مغاير بين الالتباس والإيضاح، والصحو والسكر، وبالتوق إلى الاتصال، لينقح الأعلى من شوائب الأسفل.

إن الخمرة هنا هي هذا الواقع المتحول باستمرار، وهذه الحياة الدوارة المتقلبة. ولكن إلى القرف والفظاعة، ونحن نحتسيها دون مبالاة، ودون أن يسكننا التغيير، ليبرز الشاعر فارسا مغوارا محملا بشهوة الإصلاح وسيف المقاومة، يقلب هذا التحول إلى الاستقرار.

لقد أضفى المزج الذي أشرنا إليه آنفا بين كل هذه الرموز (الخمرة – الجسد، الحلم) وكذلك العناية بالدلالات المتناقضة، أجواء من السحر والتهويم على القصيدة، وتباعدا بين الدلالات الرمزية الإيحائية والدلالة المباشرة، مما يجعلنا نسلم أن القراءة السطحية لهذه الأبيات، لا يمكن أن تفيد في شيء، مما يفرض علينا التحرك في اتجاه العمق اللغوي غير المكتوب على مساحة أوسع تتجاوز ضيق الظاهر.

- **تجليات الخمرة في شعر عبدالكريم الطبال :**

أما إذا ولينا وجوهنا صوب إبداع عبد الكريم الطبال سنلفي أن هذا الشاعر قد نهج منهج الصوفية في رؤيته للرمز الخمري، فاستعمله استعمالا قائما على الاستبطان الذاتي والتبصر بما يعرض لشعوره من الظواهر الكونية التي تحولت لديه إلى موضوعات خصبة للتأمل والمعرفة، فاستقى منها تجاربه الشعرية الرائدة. وبالتأمل في المتون الشعرية للطبال نفيد نذرة ذكر الخمرة فيها صريحة، كما جاء في قصيدة "حديث ساقية"، هذه القصيدة التي أتت ترجمة لبيت ذكره القشيري في رسالته:

إنما الكأس رضاع بيننا فإذا لم نذقها لم نعش[458]

يقول عبد الكريم الطبال:

منْ يَمُرُّ
عَلَى أَرْضِ شِعْرٍ
وَتَلاَ سَلُ خَمْرًا
يَظَلُّ
على ظَمإٍ
أبدَ الحُزْنِ
حتَّى يَمُوتَ[459].

يبدو أن الشاعر هنا، يجعل من أرض الشعر أرضا وعرة مليئة بالالتواءات ومحفوفة بالمتاهات، لا يمكن سلوكها إلا عبر التوسل بالرمز الخمري. يمكن توضيح ذلك في الترسيمة الآتية:

التوسل بالخمرة = الانفصال عن الحياة المادية / عدم التوسل بالخمرة = حياة مادية

[458]- عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية، ص: 73.
[459]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د: "عابر سبيل"، ق: "حديث ساقية". ج 181/1.

حياة التجربة الشعرية ≠ موت التجربة الشعرية (موت روحي)

⇩ ⇩

التوسل اللاتوسل

موت حسي = حياة التجربة ≠ موت روحي = حياة حسية

إن الرمز الخمري ينقل الشاعر إلى حضرة الوجود، ويفتح عين بصيرته للمشاهدة التي هي إيذان بالانفصال المادي واتصال بالمجرد توقا إلى الإمساك بنور الحقيقة.

يقول الشاعر عبد الكريم الطبال في موضع آخر من قصيدة "فصوص أخرى":

قَدْ لاَ كُونُ

إذا شربنا مرَّةً

كأسًا معتَّقَةً

ولم نشْهَدْ ضفائر كرمةٍ

في كفِّ عاشقها السَّحَابُ[460]

اكتفى الشاعر في هذا المقطع بذكر ما يتعلق بالخمرة (الشراب، الكأس المعتقة، كرمة، دالية...)، حيث يبدو الشاعر متعطشا إلى الارتشاف من كأس المحبة الإلهية، كي يصل إلى مقام القرب من ربه فيكشف عن عين قلبه حجب المستور، ويذيقه من لذة مشاهدة بعض أسراره المعتقة، يقول البسطامي: "واعلم أن كؤوس القرب تبدو من الغيب ولا تدار إلا على أسرار معتقة"[461].

[460]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د: " آخر المساء "، " فصوص أخرى ". ج 361/1.

[461]- عبد الكريم القشيري: الرسالة القشرية، ص: 73.

4- تجليات الشخصيات الصوفية في شعر الشاعرين :

- **تمهيد :**

لقد اختار الشاعر المغربي المعاصر من التراث الروحي شخصيات مقدسة وشخصيات صوفية، وقد استثمر هذا التراث وتفاعل معه –خصوصا مع القرآن والتصوف- ليؤسس شعرية متميزة تعب من قصص القرآن والتصوف وتعيد تشكيلها وفق رؤية واعية تنطلق من المفهومات السائدة وغير الخاضعة لمنطقها المحكم. ولعل ذلك كان مرده تلك الصلة الوثيقة التي تربط الشعر الصوفي بالقرآن الكريم، ويبرز ذلك في "مدى تأثير النص القرآني في شعرية النص الصوفي"[462].

وهكذا تم تأثر الشاعر المغربي –كما أسلفت- بشخصيات التجربة العرفانية ووظفها في شعره ليتحدث من خلالها عن تجاربه الخاصة، فأتى على ذكر تفاصيل "حيوات المتصوفة الذين عاشوا لحظات مأساوية كالحلاج، وبالطبع لا ينبغي استغلال هذه المأساوية استغلالا مجانيا بل يجب أن تمزج مزجا دقيقا بالموضوع"[463].

لقد افتتن الشاعران محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال بالكثير من الشخصيات الصوفية، وتفاعلا معها، وأحسا عذاباتها، ونطقا بلسان حالها. إذن فإلى أي حد نجحا في تعاملهما مع هذه الشخصيات التي ضمناها في شعرهما؟ هل استطاعا النفاذ إلى أعماقها وجعلاها تعبر عن قضايا العصر الروحية والوجدانية تعبيرا واعيا؟

- **تجليات الشخصيات الصوفية في شعر محمد السرغيني :**

يقول الشاعر محمد السرغيني محتفيا بابن عربي في "وصايا ماموت لم ينقرض":

قلت:

لأَكْتُبَ عَنْ ابن عَرَبِي نصّاً جَمِيلاً !

---

[462]- محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص: 312.

[463]- محمد السرغيني: مجلة نزوى. (م.س) ص: 169.

قالتْ لِي اللُّغَةُ كَلاَماً محْضاً لاَ يُحْصَى،

وقالَ لهَا الكَلاَم صَدىً مُحْتَدِما.

كَانَ عَلَى الحَرْفِ أَنْ يَلْتَهِب.

تَمَاهَى في حَالاَتِهِ وَ تَذَكرَ لِي.

ومَا انْتَهَيْتُ مِنْ فَحْصِ وَجْهِ الحُلْمِ

حتى انتفضت المخدّة وزلزل السرير[464]

يعد ابن عربي من الشخصيات الصوفية التي استدعاها محمد السرغيني واستعار بعض ملامحها، فمثلا لا يمكن الولوج إلى عالم هذه القصيدة دون الوقوف على رمزية هذه الشخصية التي تستوقف القارئ، وتستدعي منه التأمل وإعادة القراءة، لأنها بمثابة مفتاح لمغاليق المقطع. فحضور هذه الشخصية يجعل القصيدة ترشح بنفس روحي، بعث فيها الحياة وأغناها بالمعاني الصوفية.

يبدو منذ الوهلة الأولى أن المقطع إيحائي يحمل رموزا وينطوي على درجة عالية من التكثيف الفني الذي يجعل النص منفتحا على تعدد القراءات، إلا أن التأويل الصوفي لهذا المقطع الشعري قد يثمر مادام الشاعر يستحضر قطبا من أقطاب التجربة "ابن عربي"، ويتبنى ما يتبناه من مقامات وإشارات وغموض في الكتابة، حيث إن السرغيني عارف يدخل في محاورة مع اللغة ويعلن عن محاورة الكلام للغة وعن معاناته مع الحرف الذي استعصى عليه وتنكر له. إذ يشتغل الشاعر في هذا المقطع وفي الكثير من قصائده ودواوينه على شاكلة الصوفي، يجعل اللغة تضيف وتتقلص لتقف عاجزة عن التعبير عما يجيش في الخاطر وعن لحظات الانخطاف، حيث يتخذ مقام ابن عربي العارف المطل على دروب المعرفة من رؤياه المتبصرة، وكلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة على حد تعبير النفري وهذا ما جعل الحرف يتنكر لشاعرنا ويخبو:

كَانَ عَلَى الحَرْفِ أَنْ يَلْتَهِبَ

[464]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، ق: "وصايا ماموت لم ينقرض"، ج 410/3.

تَمَاهَى فِي الحَتِّهِ وتَذَكَّرَ لِي[465]

يريد السرغيني من الحرف أن يلتهب ويشتعل ليحرق الحجب وقيود الرقابة فيعبر عن طوايا نفسه، وعن رؤاه بطريقة تطلق العنان للغة لتمخر عباب المخبوء. لذلك فلا عجب أن نلفي توظيفا لسلطان الحرف الذي يأبى التفسير السطحي، ولعل هذا الوعي بهذه القيمة الرمزية للحروف استمدها الشاعر من الصوفية الذين بدورهم استقوها من التعبير القرآني، حيث إنهم اتخذوها قناعا يقيهم فتنة من بانيهم.

ولقد كانت اللغة هي سر تحقيق الحلم عند السرغيني الذي لم يتحقق له على أرض الواقع وظل يبحث عنه دون أن يمسك به، عندها لم يجد بدا من الانصراف إلى كنه الروح حيث الجمال المطلق والكمال المنشود.

وكذا أثناء تصفحنا لمتون الشاعر السرغيني نحس أنه تهيأ لارتداء جبة العارف فريد الدين العطار، والانصراف إلى ما وراء الوجود ليعبر عن تجربته الذاتية المكتوية بآلام وآهات الواقع. فاستحضر هذه الشخصية الصوفية ليجعلها معادلا لمعاناته وأحزانه، ووظفها بصيغة معاصرة غير محددة بحدود الزمان والمكان، يقول السرغيني:

مرحبا بك أيها الهدهد المعلم !

يا نَجِيًّا بَعَثَ إِلَى الأَرْضِ !

يا مَنْ يَمْشِي هَوَنًا عَلَى حُدُودِ مَمْلَكَةِ سَبَإ !

مَنْ يُخَاطِبُ لَيْمَانَ بِفَصْلِ الخِطَاب !

هَلْ قَدْ أَصْبَحْتَ صَاحِبَ سِرِّهِ،

وَهَا هُوَ مُتَوَّجٌ جَبِينُكَ بِأَكَالِيلِ الغَارِ .

أَيُّهَا الطَّيْرُ المُوسَوِي !

[465]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة، ق: "وصايا ماموت لم ينقرض"، ج 410/3.

حَلِّقْ فِي السَّمَاءِ واعْزِفِ الأَلْحَانَ العِرْفَانِيَّةَ !

...

فَأَنَا خِضْر الطُّيُورِ .

يْتَنِيلِيَلأَسْتَطِيعُ ارْتِشَافَ مَاءَ الحَيَاة !

لاَ أَسْتَطِيعُ مُطَاوَلَةَ "السِّيمَرْغَ"

غَيْرَ أَنَّ جُرْعَةً ومِائَةَ مَاءِ الحَيَاةِ تَكْفِينِي.

أَمْشِي فِي الشَّارِعِ كَالوَلِهِ المَجْنُون

...

أُحَقِّقُ الحُرِّيَّةَ فِي العُبُودِيَّة.[466]

نلمس من خلال قراءتنا للمقطع حضور شخصية فريد الدين العطار بشكل غير مباشر بفعل تأثر محمد السرغينيى بالأسلوب القصصي الشيق لكتاب "منطق الطير"، الذي بدا أثره واضحا على الصياغة الفنية والمعنوية للمقطع، حيث نجد السرغيني يسبح في عالم الرؤيا والكشوفات المفعم بالدلالات العميقة التي سخرتها له تلك الطاقة التخييلية الحبلى بترديد بعض أسماء الطيور (الهدهد، السيمرغ، الببغاء). إذ إن القصيدة نقلتنا من عالم الإنس إلى عالم الطير. لكن وبالعودة إلى الذاكرة نلفي أن لهذه الطيور رمزية ودلالات، فمثلا: للهدهد حضور متميز في القصص القرآني جعله يتجاوز حدود الزمان، ويتسم في وعي الإنسان بالذكاء والدهاء والخبرة.

وقد احتفى الإبداع الشعري المغربي المعاصر برمزية الهدهد خصوصا في سياق قصة نبي الله سليمان عليه السلام مع الملكة بلقيس والهدهد الذي أطلع نبي الله على قصة هذه الملكة وعن أسرارها وعظمة عرشها، يقول الله عز وجل في هذا السياق **"وتفقد الطير فقال مالي لا أرى الهدهد أم كان من الغائبين...فمكث غير بعيد فقال أحطت بما لم**

[466]- محمد السرغيني: الأعمال الكاملة. ق "التلقيح والتلقيح المضاد" ج 3/108-109.

تحط به وجئتك من سبإ بنبإ يقين، إني وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيء ولها عرش عظيم، وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله وزين لهم الشيطان أعمالهم فصدهم عن السبيل فهم لا يهتدون"[467]

إننا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن السرغيني قد تأثر كثيرا بفريد الدين العطار في طريقة توظيفه لرمزية الهدهد، أو باقي الطيور الأخرى التي وجدت مرعى خصيبا في "منطق الطير"، حيث وظفها العطار بما يوائم خواطره في الرحلة العرفانية التي دونها في منطقة، والتي لعب فيها الهدهد دور العارف المرشد لبقية الطيور (السالكين) التي تسعى في رحلة شاقة للوصول إلى طائر "السيمرغ" رمز الحقيقة والجمال المطلق. وقد وصف الشاعر فريد الدين العطار أهوال الأودية التي قطعتها الطيور "فملأها هولا ورعبا، وغلا في تصوير ما يلفى السالك من العقبات، وجعل هذا الوصف على لسان الهدهد قائد الطير في هذه الرحلة الهائلة"[468]. وبالعودة إلى المقطع الشعري نجد الهدهد عند السرغيني يتجرد من دلالته المرجعية ليصير في السياق الشعري نبيّا معلما يختزل معاني الوعي والنضال؛ إنه رمز الإنسان المثقف الغيور الذي تدفعه العزة والإباء إلى التمرد والثورة على أشكال الظلم والقسوة الذي يمارسه أسافلة القوم على الضعفاء فحولوا حياتهم (قفصا حديديا). لقد مارس السرغيني نوعا من التحوير على النص المرجعي الذي ذكرت فيه قصة الهدهد ليستجيب لمعطيات الواقع؛ فالهدهد تحول من مجرد مخبر في قصة سليمان عليه السلام إلى عارف يكشف قساوة الواقع وحقيقته في محاولة جادة لتغييره، لعله يعيد للحياة حلاوتها ونظارتها.

- **تجليات الشخصيات الصوفية في شعر عبد الكريم الطبال :**

نجد الشاعر يصدر قصيدته "الغائب" بكلمة لابن عربي يقول فيها "كل حضور لا يتعين في كل شيء لا يعول عليه"، حيث صهرها في سياقه الشعري. فجاءت القصيدة مكتسية باللبوس الصوفي، وذلك ما يبدو منذ قراءة أبياتها الأولى:

منذُ زَمَانٍ وأَنَا أَحْضُرُ في الفجْرِ

[467]- سورة النمل الآيات (20-23-24).

[468]- عبد الوهاب عزام: التصوف وفريد الدين العطار، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط 1، 2010، ص: 127.

أفتحُ شوقي للأشياءْ

أَفْتَحُ أَحْدَاقَ القلْبِ

من أجلِ أن أحْضُرَ بالفِعْل[469]

يظهر الشاعر في هذا المقطع مهووسا بالحضرة الإلهية، يمهد لها بترويض نفسه بالمجاهدة لتحقق له الحضرة المباركة، وإذا استرسلنا في قراءة القصيدة نجده يقول:

الأُفْقُ جِرَاحٌ وَدِماءٌ تَقْطُرُ

لا أَشْهَدُ أَمْطَاراً، وَرِيحاً في الأفْقِ

الشارعُ مَغْرُوس بالقتْلَىلوَاسْجُونِينَ

لاَ أَشْهَدُ فُرْسَاناً بيضاً تخطُرُ في الشَّارِع

السَّاحَةُ محكَمَةٌ صَاخِبَةٌ لا تحكُمُ إِلاَّ بالموت.[470]

فالطبال هنا تطغى عليه النظرة السوداوية للواقع، ولم يجد خيرا من شخصية ابن عربي ليجعل من موضوعها وطريقة تعبيرها معادلا لأحاسيسه، ليعبر بها عن حسرته على واقعه الآسن بجرائر الظلم والفساد، وعن يأسه من إصلاحه.

ويقول عبد الكريم الطبال في موطن آخر في قصيدة "نشيد البحر":

فَهُنَا بَيْنَ الضفَّةِ

فِيمَا يَحْكِيهِمُحْيي الدِّين -
جِسْرٌ مِنْ نُور[471]**.**

يبدو الشاعر هنا في حاجة ملحة إلى فتح مبين ونور عظيم يضاهي نور الصوفي وبالأخص الأنوار المتجلية لابن عربي، حتى يستطيع بفضل الكشوفات والواردات التي

---

[469]- عبدالكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د: "الأشياء المنكسرة"، ق: "الغائب". ج 95/1.
[470]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة، د:"الأشياء المنكسرة". ق: "الغائب". ج 95/1.
[471]- عبد الكريم الطبال: د. "موال أندلسي". ق: "نشيد البحر" ص 58.

ترد على قلبه فتصيِّره مرآة صقيلة يعكس نورها على جنبات مجتمعه ليستنير بنور الحقيقة. والشاعر بذلك يكون قد رأى نفسه وتجربته في شخصية ابن عربي الروحية.

كذلك افتتن الطبال بشخصية "الحلاج"، ويظهر ذلك من خلال سياق قصيدته "قوت القلوب"، فالشاعر متأثر بحكاية الفراش التي يلخصها الحلاج في كتابه "الطواسين"، فيقول: "الفراش يطير حول المصباح إلى الصباح ويعود إلى الأشكال فيخبرهم عن الحال بألطف المقال ثم يمرح بالدلال طمعا في الوصول إلى الكمال.

ضوء المصباح الحقيقة وحرارته حقيقة الحقيقة، والوصول إليه حق الحقيقة"[472].

يقول عبد الكريم الطبال:

فَرَاشَةٌ وَحِيدَةٌ

حزينةٌ كما مَسَاءْ

رَأَتْ

عَلَى مِرْآةِ مَاءٍ

فَرَاشَةً

فابْتَسَمَتْ

ثم ارْتَمَتْ في حُضْنِهَا.[473]

تظهر حيرة الطبال في بيت آخر يربط فيه دهشة ذاته الحيرانة بدهشة الفراش.

لِمَ أنْتَ في غَفْو الذهول كما الفرا ش مع الضياء مع الأقاح المسفر؟[474]

يسقط الشاعر مأساته وحيرته على شعره الذي يتصوف فيه، وهو بذلك يعادل الحلاج في حيرته وقلقه من تدهور الواقع الإنساني. لأن الحلاج اختار أن يموت فداء

[472]- الحلاج: كتاب الطواسين. "طس الفهم". الديوان الصغير، فبراير 1993. ص 86.
[473]- عبد الكريم الطبال: الأعمال الكاملة. د: "أخر المساء"، ق: "قوت القلوب" ج 322/1.
[474]- المرجع نفسه، د: "الأشياء المنكسرة"، ق: "الغيم والصحو" ص: 34.

لتجربته الصوفية، فهو في نظر عبد الكريم الطبال: "يمثل التصوف الذي يلتقي فيه الفكر والفعل، ويصبح فيه الموت ثمنا للكلمة المقدسة"[475]. لذلك اقتدى به وتبنى مواقفه، حيث يظهر الطبال في هذه القصيدة فراشا قويا يهفو إلى الوصول إلى أعلى مراتب الحقيقة "حق الحقيقة"، لأنه مكتو بنارها متوهج القلب، يريد أن يصل إلى لحظة الذهول عندما تنكشف له الحجب، فيصير إنسانا ربانيا. ولعل سبب تأثر الطبال بالحلاج هو أن هذا الأخير اهتم بإصلاح ظواهر مجتمعه السلبية، لأن الحلاج كان دائما يسأل نفسه ماذا أفعل؟

الخاتمـــــــــــــــة :

لقد فتح هذا الأفق المدهش (التصوف) الذي ارتاده الشعراء، أبوابا أخرى أمام الشعر المغربي المعاصر، فوسع رؤاه الإبداعية على آفاق مدهشة تنفتح على العالم الغيبي، وتبحث في باطن الحقائق والأسرار، وهذا ما لمسناه عند مقاربتنا لبعض المتون الشعرية للشاعرين محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال التي تنم عن ثقافتهما الموسوعية، والتي شكلت المرجعية الصوفية أحد أهم روافدها؛ حيث مكنتهما من إيجاد معجم خاص أغنى لغتهما الشعرية.

لعل طبيعة التكوين التي تلقاها الشاعران في بيئة صوفية – في كنف الكتاتيب والزوايا – تحت رعاية الأولياء من أبرز العوامل التي نتج عنها حضور التصوف في شعرهما، فهذا الأخير شكل الجذور التي أمدت تجربتهما بالماء والغذاء والحياة، ومثل لهما منهلا لا ينضب من التجارب، حيث اغترفا منه معان متجددة وقيما روحية سامية، وقدماها حلولا لإنقاذ مجتمعهما من سلطة المادة وطغيانها على الحياة المعاصرة في قالب

[475]- محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر المغربي المعاصر، ص: 312.

لغوي إبداعي صوفي ينحو منحى التأثير في الواقع وتغييره. فهنا يلتقي الشاعر والصوفي في عالم فني فسيح يملؤه التأمل الروحي الناتج عن انفعالات وجدانية تسعى لتجاوز الواقع.

وقد خلصنا من خلال دراستنا في هذا البحث إلى ما يلي:

- إن الصوفية أرباب أذواق، وأصحاب أدب، ونفوس متعطشة، يتعسر عليهم أن يعيشوا تجاربهم الروحية، دون أن يكون للشعر نصيب في إرواء هذا الظمأ، فما كان لهم إلا أن خلقوا لأنفسهم لغة خاصة، فوظفوا في أشعارهم مصطلحات وألفاظ حسية، استطاعوا أن ينقلوها من معانيها الحسية إلى معاني رمزية روحية مرتبطة بالذات الإلهية مفعمة بمعاني الجمال والجلال الإلهيين، دافعهم الحب، ورغبتهم الظفر بلذة الوصل والمشاهدة.

- إن الشعرية الصوفية قلبت موازين الدلالات والمعاني، فنحت منحا مغايرا في كتاباتها الذوقية لأن الأدب الذي تسطره؛ أدب خاص، يسمو بالأرواح فوق النوازع الحسية ويحلق بها في سماء الطهر، ليخلصها من كثافة المادة وتنكشف لها الحجب، فتقتبس قبسات من نور الحقيقة وتتذوق الجمال الأزلي.

- هناك تماثل بين اللغة الصوفية واللغة الشعرية فكلا منهما تعمل على إخراج أهلها (المتصوفة والشعراء) من ضيق اللغة العادية المباشرة حتى تسعفهم في التعبير عن رؤيتهم العميقة للوجود. لاسيما وأننا نتحدث عن تجربتين متماثلتين، فالشعر كالتصوف، هو ذلك "المارد اللامرئي الذي يتقمصنا في ساعة الحلم، فيخصب الحدس فينا، ويجعلنا ننزع نحو اللامباشر ونحو اللامنطقي في بعض الأحيان، فهو في نفس الوقت، الرابطة الوحيدة التي تربط السماوي بالأرضي في الإنسان"[476] . ومن مظاهر التماثل بين اللغتين نجد:

* إحساس كل من الشاعر المعاصر والمتصوف، بقصور اللغة عن التعبير عن رؤاهما المتفردة.

[476]- أحمد زكي كنون: محمد السرغيني إبداع تجربة، ص: 49-50.

* ميلهما إلى الرموز والإشارات.

* تفضيلهما لغة الصمت، أو ما لا ينقل بتعبير النفري.

* كتابتهما بلغة غامضة؛ نتيجة لغموض التجربيتين.

- استفادت القصيدة المغربية المعاصرة من معجم المرجعية الصوفية، إذ أقبل شعراؤنا على استعماله استعمالا واعيا. حيث إننا استنتجنا من خلال النماذج المدروسة أن توظيف محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال لهذا المعجم لم يكن زخرفا لفظيا أو تنميقا لغويا، وإنما كان بهدف تجاوز العجز الذي اتسمت به اللغة الشعرية أمام رحابة الرؤيا، ممتثلين في ذلك لطرح النفري، " كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة ".

- لقد بلغ اجتهاد الشاعرين محمد السرغيني وعبدالكريم الطبال في توظيف اللغة الصوفية مرحلة إفراغ هذه المصطلحات وسجرها بالقضايا المعاصرة، مما مكنهما من التأثير في الواقع، فتراهما يزأران في أودية الإبداع الصوفي زئيرا يعود عليهما بصدى هذه التجارب الإبداعية وهي متسربلة بثوب جديد لا يخفي عنها أصلها الذي سجل حضوره غيابا وغيابه حضورا ضمن شعر الشاعرين.

- لقد كشف لنا التحليل الذي قمنا به لبعض الصور الشعرية في علاقتها بالعوالم الصوفية أن البناء التصويري عند الشاعرين يماثل في كثير من نماذجه بناء الصورة الشعرية في الإبداع الصوفي، حيث يتم من خلال خرق منطق اللغة العادية وخرق آخر مرجعي، كالذي يمارسه الصوفي في تفاعله مع العالم والوجود؛ فهو تفاعل تخيلي بإسناد دلالي شعري. وقد بدا ذلك ظاهرا في الصورة الشعرية التي أتت محملة بفيوضات دلالية جديدة غذتها التوأمة بين المتناقضات (الظاهر≠ الباطن، الجسد≠الروح).

- لقد شكلت المرجعية القرآنية - التي كانت بمثابة الماء والهواء في حياة الصوفي بالنسبة للشاعرين - منهلا فياضا، استقى من قصصها ومعاني آياتها ما أكسب قصائدهما أبعادا إيحائية تتواءم مع مقاصدها الروحية وأهدافها الوجودية، فمنحها ذلك طاقة تصويرية وبعدا جماليا فائقا.

- إن القصيدة المغربية المعاصرة – كما استنتجنا من هذا البحث – مجال لاستدعاء شخصيات تراثية، جعلها الشاعر المغربي المعاصر معادلا موضوعيا لذاته، فاتخذها قناعا، وأسقط عليها هموم واقعه.

- تضمر متون الشاعر محمد السرغيني والشاعر عبد الكريم الطبال حضورا مكثفا لاستعمال الشخصيات الصوفية؛ إذ تم استعمالها بطرق مغايرة بين الشاعرين وبصيغ شتى لكنهما التقيا في طريقة التوظيف الحلولي الذي ضمن لهما النأي بنفسهما من شرنقة المألوف، والتحليق في سراديب المطلق وردم الهوة بين الماضي والحاضر تحقيقا للتلاقح بين التجربتين التاريخية الحقيقة والتجربة الشعرية المتخيلة.

- توظيف الشاعرين للرموز الصوفية توظيفا فنيا خاصا يستجيب لرؤيتهما الحالمة بالتأثير في الواقع وتغييره نحو الأفضل، عكس رؤية المتصوفة المتسمة بالتواكل والاستسلام. مما أسهم في اتساع أفق النص الشعري وعلى هذا الأساس، يمكن القول إن التصوف مارس تأثيره على الشاعرين محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال، فغذى شعرهما بإشراقاته ورؤاه، وجعل تجربتهما الشعرية تزخرُ بالماورئيات والكشوفات التي تمكن من استبطان الواقع المعاصر واحتوائه.

- إن علاقة الشعر المغربي المعاصر بالتصوف لم تنل حظها من الدراسة والبحث. فهل ظن الدارسون والباحثون أن هذه الأشعار التي استقت تجاربها من معين التصوف اقتصرت على المعاني الدينية، لإرواء ظمإ الأمة الروحي، دون التجارب التي من شأنها أن تسهم في مساءلة الكائن والتأسيس للممكن !؟.

وأخيرا، لقد كان بحثي هذا محاولة متواضعة لتلمس بعض ملامح شعرنا المغربي المعاصر، وهو يسير في ضوء مشكاة التصوف، من خلال تجربة شاعرين من رواد الشعر المغربي المعاصر. وما يسعني في الأخير إلا أن أسأل الله أن يهيئ لهذا الشعر الذي يمثل هويتنا من يرد له الاعتبار بالدراسة والبحث، وأن يفي بحثي ولو بشيء يسير من هذا الغرض.

لائحة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.
- ابن الفارض والحب الإلهي/ محمد مصطفى حلمي، دار المعارف القاهرة، ط 3.
- ابن عربي المسافر العائد/ ساعد خميسي، منشورات الاختلاف العربية للعلوم ناشرون.
- أبعاد التجربة الصوفية(الحب _ الإنصات _ الحكاية)، إفريقيا الشرق المغرب، 2001.
- الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر/ محمد بنعمارة، شركة النشر والتوزيع، المدارس الدار البيضاء، ط 1978/1.
- الأدب الإسلامي بين النظرية والتطبيق/ صابر عبدالدايم، دار الأرقم الزقازيق مصر، ط1 /1990.
- الأدب في الثرات الصوفي/ محمد عبدالمنعم خفاجي، مكتبة غريب الفجالة.
- أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني، عالم الكتب الجديد إربد-الأردن2011 .
- أدونيس والخطاب الصوفي/ خالد بلقاسم، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط 1/ 2000.
- أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث/ أحمد المعداوي، دار الآفاق الجديدة الرباط، ط1/1993.
- أسرار البلاغة/ عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمود شاكر. دار المدني جدة، 1991.

- الأسلوب والأسلوبية/ عبدالسلام المسدي، الدار العربية للكتاب تونس، 1977.

- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر/ علي عشري زايد، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلام طرابلس، ط 1978/1.

- اشتعال الذات، سمات التصوير الصوفي "كتاب الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي"/ محمد المسعودي، مؤسسة الإنتشار العربي لبنان، ط 1/ 2007.

- أشكال التناص الشعري: "دراسة في توظيف الشخصيات التراثية"/ أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980.

- اصطلاحات الصوفية ويليه رشح الزلال في شرح الألفاظ المتداولة بين أرباب الأذواق والأحوال/ عبدالرزاق القاشاني، تحقيق/ عاصم الكيلاني، دار الكتب العلنية بيروت-لبنان ط2000/1.

- أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات/ فيرديناند دي سوسير وجونتان كلر، ترجمة/ عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية القاهرة، 2000.

- الأعمال الكاملة/ محمد السرغيني، الدواوين الشعرية، منشورات وزارة الثقافية، مطبعة دار المناهل، ج2007/1.

- الأعمال الكاملة/ محمد السرغيني، الدواوين الشعرية، منشورات وزارة الثقافية، مطبعة دار المناهل، ج2007/2.

- الأعمال الكاملة/ محمد السرغيني، الدواوين الشعرية، منشورات وزارة الثقافية، مطبعة دار المناهل، ج2007/3.

- الأعمال الكاملة/ محمد السرغيني، الدواوين الشعرية، منشورات وزارة الثقافية، مطبعة دار المناهل، ج 2000/1.

- الأعمال الكاملة/ محمد السرغيني، الدواوين الشعرية، منشورات وزارة الثقافية، مطبعة دار المناهل، ج2000/2.

- الأغاني/ أبو الفرج الأصفهاني، مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة، ط2. ج1950/4.

- الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض نموذجا/ عباس يوسف الحداد، دار الحوار سورية اللاذقية، ط2005/1.

- الأنوار المحمدية من المواهب اللدنية/ يوسف إسماعيل النبهاني، ضبطه وصححه عبدالوارث محمد علي، دار الكتب العلمية بيروت-لبنان، ط1997/1.

- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي/ مصطفى السعداني، نشأة المعارف بالاسكندرية.

- تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية/ أمين يوسف عودة، عالم الكتب إربد-الأردن، ط2008/1.

- محمد السرغيني...تحديث القصيدة المغربية المعاصرة/ إشراف عبدالجليل ناظم، مؤسسة منتدى أصيلة، ط1999/1.

- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)/ محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1992/3.

- ترجمان الأشواق/ ابن عربي، دار صادر للنشر بيروت 1961.

- التصوف في الإسلام/ عمر فروخ، مكتبة منينمة – بيروت، ط1/ 1947.

- التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري/ عبدالحكيم حسان، مكتبة الآداب القاهرة، 10 مارس2003.

- التصوف وفريد الدين العطار/ عبدالوهاب عزام، مكتبة الثقافة الدينية القاهرة، ط2010/1.

- التعرف لمذهب أهل التصوف/ أبو بكر بن إسحاق الكلاباذي، تحقيق/ أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان، ط1 /1993.
- التعريفات/ الشريف الجرجاني، مكتبة بيروت – لبنان، ط جديد، 1985.
- تفسير القرآن العظيم/ ابن كثير، طبع بدار الكتب العربية، ج 3 .
- الحب الإلهي في التصوف الإسلامي/ محمد مصطفى حلمي، دار القلم أول نوفمبر 1960.
- حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، صلاح بوسريف، إفريقيا الشرق، 2012.
- حركية الإيقاع في الشعر المعاصر/ حسن الغرفي، إفريقيا الشرق – الدار البيضاء، ط2001/1.
- حلية الأولياء وطبات الأصفياء/ أبو نعيم الأصفهاني، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ج5.
- الحق في الشعر/ محمد بنيس، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط 2007/1.
- الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم/ بشير تاوريريت، عالم الكتب الحديث إربد الأردن. ط 2010/1.
- الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة/ سفيان زدادقة، منشورات الاختلاف العربية، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم. ط 2008/1.
- الحيوان/ الجاحظ، تحقيق/ عبدالسلام هارون، مكتبة مصطفى البابي– مصر، ط1 ج3.
- الخطاب الشعري الصوفي والتأويل/ رضوان الصادق الوهابي، منشورات زاوية الفن والثقافة، الرباط، ط 2007/1.

- الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر (أدونيس - صلاح عبدالصبور - عبدالوهاب البياتي - محمد عفيفي مطر)/ طالب العمري، مؤسسة الانتشار العربي بيروت-لبنان، ط 2010/1.

- الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)/ عبدالحميد هيمة، دار ابن بطوطة.

- الخيال عند ابن عربي: النظرية والمجالات/ سليمان العطار، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة.

- الخيال عالم البرزخ والمثال (من كلام الشيخ الأكبرمحيي الدين بن عربي)/ محمود محمود الغراب، مطبعة نضر- دمشق، ط 1993/2.

- الخيال مفهوماته ووظائفه/ عاطف جودة نصر، الهيئة العامة للكتاب، 1974.

- خيول الليل/ محمد الشرقاني الحسني، دار ما بعد الحداثة، فاس.

- دراسات في نقد الشعر/ إلياس خوري، دار الرشد بيروت، 1979.

- دلائل الإعجاز/ عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق/ محمود محمود شاكر، دار المدني جدة.

- الدكتور محمد السرغيني إبداع تجربة/ أحمد زكي كنون، مطبعة آنفو الليدو.

- الرؤية الشعرية في الشعر العربي الحديث بالمغرب/ أحمد الطريسي أعراب، المؤسسة الحديثة، الدار البيضاء بيروت – لبنان.

- الرؤية الصوفية للجمال، منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية/ أحمد بلحاج آيت وارهام، مؤسسة بشير للتعليم الخصوصي، مراكش، ط 2008/1.

- رابعة العدوية في محراب الحب الإلهي/ مأمون غريب، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000.

- الرسالة القشيرية في علم التصوف/ عبدالكريم القشيري، تحقيق/ معروف زريقي وعلي عبدالمجيد بلطجي، دار الجيل بيروت، ط 1990/1.

- الرمز الشعري عند الصوفية/ عاطف جودة نصر، دار الأندلس، دار الكندري للطباعة والنشر بيروت، ط 1978/1.

- زمن الشعر/ أدونيس، دار العودة بيروت – لبنان، ط 2010/4.

- شرح ديوان الحماسة/ المرزوقي، تحقيق/ أحمد أمين وعبدالسلام هارون، دار الجيل بيروت، ط 1891/1.

- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدلاتها،ج1) التقليدية/ محمد بنيس، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط 1989/1.

- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدلاتها، ج2) الرومانسية العربية/ محمد بنيس، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط 1989/1.

- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدلاتها، ج4) مساءلة الحداثة/ محمد بنيس، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط1989/1.

- الشعر والتصوف/ وفيق سليطين، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية – سورية، ط 2013/1.

- شعريات المتخيل: اقتراب ظاهراتي/ العربي الذهبي، شركة النشر والتوزيع – المدارس – الدار البيضاء، ط2000/1.

- شعرية الخطاب الصوفي: الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس – فاس. 2003.

- شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي/ عبدالواسع أحمد الحميري، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع بيروت، ط 1/ 2005.

- الشعرية العربية بين المشابهة والرمزية، دراسة في مستويات الخطاب الشعري/ أحمد الطريسي أعراب، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع - الرباط، 1991.

- شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية/ محمد كنوني، عالم الكتب الحديث اربد – الأردن، ط 2010/1.

- شعرية محمد بنيس، الذاتية والكتابة/ عزالدين الشنتوف، دار توبقال للنشر، ط2014/1.

- الصورة البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، ج1/ أحمد علي دهمان، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط 1/ 1986.

- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي/ محمد الوالي، المركز الثقافي العربي، ط1990/1.

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب/ جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط 1992/3.

- الصوفية في الإسلام/ نيكلسون. ترجمه وعلق عليه/ نورالدين شريبة، مكتبة الغانجي مصر،1951.

- الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)/ محمد بنعمارة، شركة النشر والتوزيع – المدارس الدار البيضاء، ط2000/1.

- الصوفية والسوريالية/ أدونيس، دار الساقي بيروت - لبنان، ط 1978/4.

- الطبقات الصوفية/ عبدالرحمن السلمي، تح/أحمد الشرابصي، مؤسسة دار الشعب، ط2.

- الطواسين/ الحلاج، الديوان الصغير، فبراير 1993.

- عوارف المعارف/ شهاب الدين عمر السهروردي، دار الكتاب العربي بيروت – لبنان، ط 1966/1.

- عيار الشعر/ ابن طباطبا العلوي، تح/ زغلول سلام، منشأة المعارف الاسكندرية، ط 3.

- الفتوحات المكية، المجلد4/ ابن عربي، تح/ عثمان يحيى، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، 1974.

- في التصوف الإسلامي وتاريخه/ نيكلسون، ترجمة أبو العلا عفيفي. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1969.

- في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن/ علي أبو ملحم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط 1990/1.

- في رياض الأدب الصوفي/ علي أحمد عبدالهادي الخطيب، دار نهضة الشرق مكتبة الاسكندرية، ط2001/1.

- في الشعرية/ كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1987/1.

- فن الشعر/ أرسطو طاليس، ترجمة وشرح وتحقيق/ عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت- لبنان، ط 1973/2.

- قصتي مع الشعر (سيرة ذاتية)/ نزار قباني، منشورات نزار قباني، ط 1973/1.

- القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، الجزء الأول/ عبدالله راجع، منشورات عيون، دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع – الدار البيضاء، ط 1987/1.

- القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، الجزء الثاني/ عبدالله راجع، منشورات عيون، دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع – الدار البيضاء، ط 1988/1.

- قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني/ محمد عبدالمطلب، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط 1995/1.

- قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي/ محمد الواسطي، مطبعة آنفو – الليدو – فاس.

- الكتابة والتصوف عند بن عربي/ خالد بلقاسم، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط2000/1.

- الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر/ صلاح بوسريف، دار الحرف للنشر والتوزيع القنيطرة، ط 2007/1.

- كلمات القرآن تفسير وبيان/ حسين محمد مخلوف، مركز التراث الثقافي المغربي الدار البيضاء، 2004.

- لطائف الأعلام في إشارات أهل الإلهام/ عبدالرزاق القاشاني، تح/ عبدالحليم السايح، توفيق علي وهبة عامر النجار، مكتبة الثقافة الدينية، ط 2005/1.

- اللغة الثانية/ محمد تامر، المركز الثقافي العربي بيروت – لبنان، الدار البيضاء، ط1994/1.

- اللغة العليا/ أحمد المعتوق، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط 2006/1.

- المجموعة النبهانية/ يوسف بن إسماعيل النهاني، دار الفكر المجلد الأول.

- المدائح النبوية/ محمد علي مكي، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر-لوجمان، ط 1991/1.

- المعجم الصوفي/ سعاد الحكيم، دار ندو للطباعة والنشر، ط 1981/1.

- مفاهيم الشعرية/ حسن ناظم، دراسة مقارنة في الأصول والمفاهيم، المركز الثقافي بيروت – الدار البيضاء، 1994.

- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي/ جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1995/5.

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء/ حازم القرطاجني، تح/ محمد الحبيب بن الخوجة – دار الغرب الإسلامي – بيروت، 1986.

- المواقف والمخاطبات/ محمد عبدالجبار النفري، تح/ أرثر آربري، تقديم وتعليق عبدالقادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

- موال أندلسي/ عبدالكريم الطبال، منشورات طنجة الأدبية، ط 2007/1.

- المواهب اللدنية بالمنح المحمدية، ج2/ أحمد بن محمد القسطلاني، شرحه وعلق عليه مأمون محيي الدين الجنان، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط 1996/1.

- نخلة الفلوات، دراسات وشهادات في التجربة الشعرية لعبدالكريم الطبال، المكتب المركزي – فاس، ط 2014/1.

- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس/ مؤلف جماعي، تح/ إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، ط 1982/1.

- نقد الشعر/ قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق/ محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

- الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم (الشعر الجاهلي)/ حميد لحميداني، مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء، ط 1997/1.

- وصايا ماموت لم ينقرض/ محمد السرغيني، منشورات جامعة سيدي محمد بن عبدالله – سلسلة الإبداع.

- هكذا تكلم الشاعر (سيرة شعرية ثقافية للشاعر محمد السرغيني)/ حسن الغرفي، منشورات دار الأمان مطبعة الأمنية – الرباط، 2014.

لائحة المجلات

- "آفاق" (إلى الأمام) محمد السرغيني، اتحاد كتاب المغرب العربي - الدار البيضاء، ع 1966/3.

- "آفاق" (رصد خلفي للهزات الشعرية بحثا عن المفهوم)، أحمد الطريبق أحمد، مارس، ع1/1981.

- "البيت" (مدخل إلى العلاقات بين التصوف والشعر)، خالد بلقاسم، ع1/خريف 2000.

- "جريدة العلم الثقافي" (الشعر كشف لمعميات النور)، محمد السرغيني حاوره عبدالجواد الحفني، 18 دجنبر 2004.

- "عوارف" (جماليات الروح والقول الصوفي)، ع 2007/2، مجلة فكرية تعنى بالخطاب الصوفي.

- "فصول" (النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث) محمد مصطفى هدارة، المجلد الرابع، 4 يوليوز/1981.

- "فكر ونقد" الخطاب وخطاب الحقيقة (مبحث في لغة الإشارة الصوفية) أحمد الطريبق أحمد، ع 2001/40.

- "المشكاة" فراشات هاربة (سيرة ذاتية) عبدالكريم الطبال، ع 2006/47.

- "مواقف" (العربية ولغة التصوف) سلمي علي، ع 1988/54.

- "نزوى" مجلة فصلية (حوار أعده حسن الغرفي مع محمد السرغيني)، ع36/أكتوبر 2003.

- "الوحدة" محور التأصيل والتحديث، (الشعر والتجربة) محمد السرغيني، عدد مشترك 82-83/1991.

المراجع الأجنبية

- Cohen (Jean) : Structure du language poétique – ed. Flammarion, Pris, 1978.

- Cohen (Jean) : La haut language. Théorie de la poéticité – ed. Flammarion, Pris, 1979.

- Jakobson (Roman) : La dominante – in Questions de poétique ed. Seuil, Paris 1973.

- Jakobson (Roman) : Essais de linguistique générale – Trad. Franc. Par Nicolas Ruwet – ed. Minuit, Paris, 1963.

- Riffaterre (Michael) : Essais de stylistique structurale, ed. Flammarion, Paris, 1971.

الفهـــــــــــــــرس

مقدمة

.....1

الفصل الأول: مساءلة مفهوم الشعرية 10

1- الشعرية القديمة 11

- شعرية أريسطو 11
- شعرية الصياغة 16
- شعرية النظم 26
- شعرية التخييل 34

2- الشعرية الحديثة: 44

- شعرية الفجوة..... 44
- الشعرية المفتوحة 51
- شعرية الانزياح 59
- شعرية المهيمنة 65
- شعرية الخطاب الصوفي 70

الفصل الثاني: الشعر المعاصر والتصوف أية علاقة؟ 88

1- علاقة الشعر المعاصر بالتصوف 89

- الخيال الصوفي وإشراقات الشعر العربي المعاصر 95

2- الشعرية الصوفية من غمار الاتباع إلى آفاق الابتداع 103

- شعر الحقيقة المحمدية 103

- شعر الزهد 108

- شعر الغزل 111

- شعر الخمرة 117

3- الموروث الصوفي وأثره في تطوير الشعر المغربي المعاصر 121

- الشاعران السرغيني والطبال من أرق السؤال إلى شغف العرفان.....122

- اللغة الصوفية إثراء للقصيدة المغربية المعاصرة 125

الفصل الثالث: تجليات المصطلح الصوفي في شعر الشاعرين 129

- تمهيد 130

1- على مستوى العنوان 131

- وحدة الوجود 131

- الدرويش 142

- الظاهر والباطن 148

2- على مستوى المتن 154

- العشق 154

- الرؤيا 157
- التجلي 159
- الكشف 160
- الحضرة 161
- السفر 164
- المريد 167
- ثنائية السكر والصحو 170
- سدرة المنتهى 172
- خلاصة 177

3- تجليات الدم ورمزيته.....177

الفصل الرابع: الصورة الشعرية والعوالم الصوفية 185

1- تجليات التشبيه 186
- التشبيه بالأداة 186
- التشبيه بدون أداة 194

2- تجليات الاستعارة 201
- الجمع بين الروحي والجسدي 201
- الجمع بين التاريخي والصوفي 203

- الصورة المركبة 205

3- التجليات الأسلوبية 213

- التكرار 214

- التقديم والتأخير 221

- الاستفهام 227

- التوازي الطباقي 229

الفصل الخامس: تجليات الرمز الصوفي في شعر الشاعرين 232

- تمهيد 233

1- رمز الطبيعة 233

- تجليات الطبيعة في شعر الطبال 233

- تجليات الطبيعة في شعر السرغيني 245

2- رمز المرأة 247

- تجليات المرأة في شعر السرغيني 248

- تجليات المرأة في شعر الطبال 252

3- رمز الخمرة 256

- تجليات الخمرة في شعر السرغيني 256

- تجليات الخمرة في شعر عبدالكريم الطبال 260

- استدعاء الشخصيات الصوفية في شعر الشاعرين 262

- تمهيد 262

- تجليات الشخصيات الصوفية في شعر السرغيني 263

- تجليات الشخصيات الصوفية في شعر الطبال 267

- خاتمة 270

- لائحة المصادر والمراجع 274

- لائحة المجلات 286

- المراجع الأجنبية 288

- الفهرس 289